

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DE DROIT

DU
CINÉMATOGRAPHE

DANS SES RAPPORTS

AVEC LE DROIT D'AUTEUR

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le Samedi 26 Octobre 1912, à 10 heures du matin

PAR

JEAN MARCHAIS

Président : M. LYON-CAËN, professeur
Suffragants : { MM. CHAVEGRIN, professeur
 THALLER, professeur

PARIS (V°)

M. GIARD & É. BRIÈRE

LIBRAIRES-ÉDITEURS

16, RUE SOUFFLOT ET 12, RUE TOULLIER

1912

THÈSE
POUR LE DOCTORAT

8

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni
improbation aux opinions émises dans les thèses :
ces opinions doivent être considérées comme propres
à leurs auteurs.

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DE DROIT

DU

CINÉMATOGRAPHE

DANS SES RAPPORTS

AVEC LE DROIT D'AUTEUR

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le Samedi 26 Octobre 1912, à 10 heures du matin



PAR

JEAN MARCHAIS

Président : M. LYON-CAEN, *professeur*

Suffragants : { MM. CHAVEGRIN, *professeur*
THALLER, *professeur*

PARIS (V°)

M. GIARD & É. BRIÈRE

LIBRAIRES-ÉDITEURS

16, RUE SOUFFLOT ET 12, RUE TOULLIER

1912

INTRODUCTION

GÉNÉRALITÉS SUR LE DROIT D'AUTEUR

Sa nature juridique. Son étendue. Définition de la contrefaçon.

Avant d'entrer dans le sujet particulier de cette thèse qui est l'application aux productions cinématographiques de la législation sur le droit d'auteur, nous croyons utile de rappeler les principales opinions qui ont été soutenues en ce qui touche la nature juridique de ce droit.

Il ne peut être question évidemment de reprendre dans tous ses détails une question qui a fait couler des flots d'encre et fait le sujet de bien des volumes. Ce serait sortir du cadre de cette étude.

Nous voulons seulement, en rappelant les principes sur lesquels se basent les principales opinions en présence, indiquer celle à laquelle nous nous rallions.

Cette question est-elle sans intérêt ? Certains auteurs l'ont pensé, disant que, puisque tout le monde s'accorde

à reconnaître à l'auteur un droit sur son œuvre, peu importait le nom donné à ce droit (1).

Tel n'est pas cependant notre avis.

La loi pose les principes généraux, mais ne peut régler tous les détails d'application ni prévoir toutes les espèces auxquelles elle s'appliquera. Dans plus d'un cas, il faudra donc déduire la solution à donner de la nature juridique du droit et c'est à ce point de vue qu'apparaît l'importance d'une définition précise et d'une qualification exacte.

L'opinion la plus ancienne et qui compte d'ailleurs encore des partisans, voit dans le droit accordé à l'auteur un droit de propriété, qui comporte à la vérité un certain nombre de particularités, à raison de son application au domaine intellectuel, mais qui demeure cependant régi par les principes fondamentaux du droit de propriété. C'est à l'influence de cette première opinion que l'on doit la dénomination courante de propriété artistique, propriété littéraire, qui est la locution consacrée pour désigner le droit d'auteur.

L'œuvre d'un auteur, disent les partisans de ce système, est un produit de son travail : il est donc naturel de le reconnaître propriétaire de cette œuvre, comme l'artisan de l'objet qu'il fabrique ou le cultivateur du produit du sol qu'il fait pousser ou que parfois même il se borne à recueillir sans l'avoir cultivé.

(1) Pouillet, *Propriété littéraire*, p. 26.

Cette assimilation a été critiquée.

Tout d'abord, a-t-on dit, voir dans le droit d'auteur une propriété avec certains caractères particuliers, c'est s'exposer à subir l'influence des mots et à oublier parfois les caractères particuliers que l'on reconnaît en principe à la propriété littéraire pour raisonner comme s'il s'agissait d'un droit de propriété ordinaire.

Il serait facile de trouver des exemples de cette confusion.

C'est ainsi qu'un arrêt de la Cour de Paris, après avoir reconnu que la propriété intellectuelle n'a pas le caractère exclusif et absolu de la propriété commune, conclut cependant qu'elle n'en comporte pas avec moins d'énergie l'application du principe fondamental en cette matière, que nul ne peut sans son consentement être dépouillé de ce qui lui appartient, si minime qu'en soit la valeur (1).

C'était encore la même confusion que commettait l'Avocat Général de Vallée lorsqu'il déclarait : « faire
« dépendre un droit de propriété, qui est ou qui n'est
« pas, d'une question de préjudice c'est asservir la pro-
« priété à un fait très variable et dès lors en mécon-
« naître le caractère (2). »

Cette influence des mots et l'action qu'elle exerce sur

(1) Paris, 11 avril 1853. Dall., 53, II, 130.

(2) (Conclusions de l'Avocat Général de Vallée rapportées sous Paris, 30 janvier 1865, A. P. I. 1865, p. 14).

les idées en matière du droit d'auteur a été particulièrement relevée par Gournot dans une étude publiée par la *Gazette des Tribunaux* (1).

Elle a été combattue également dans le rapport présenté à la Cour de cassation par le Conseiller Lepelletier, et à la suite duquel intervint un arrêt de principe sur la nature juridique du droit d'auteur (2).

Les critiques formulées contre l'opinion qui voit dans le droit d'auteur un droit de propriété ne se sont pas bornées à cela.

Il ne suffit pas toujours, a-t-on dit, d'avoir créé une chose pour en être propriétaire. Il faut encore que la chose créée soit susceptible de faire l'objet d'un droit de propriété. Toutes ne le sont pas ; on a cité comme exemples l'air, l'eau, les grandes lois naturelles découvertes par Archimède ou Newton (3). Un exemple plus typique serait la personne humaine : l'enfant est incontestablement créé par ses parents, et cependant nul ne soutient qu'il soit leur propriété.

Or, dans le domaine des créations artistiques, c'est justement cette condition, l'existence d'une chose appropriable pouvant faire l'objet d'un droit de propriété, qui fait défaut.

Sans doute, l'artiste est bien réellement propriétaire de l'objet matériel (tableau, livre ou statue) qui traduit

(1) (*Gaz. des Tribunaux* des 5, 7 et 8 mars 1862).

(2) (Cass., 25 juillet 1887., *Dall.*, 88, 1, 5.)

(3) Gournot, Etude précitée : *Gaz Trib.*, 5, 7 et 8 mars 1862.

et concrétise sa conception artistique. Mais cette conception elle-même, véritable objet du droit d'auteur, et qui est distincte de l'objet matériel dans lequel elle se réalise et trouve son expression, échappe par sa nature même à l'appropriation exclusive qui constitue la caractéristique essentielle du droit de propriété.

Dès qu'une œuvre est publiée, la conception artistique qu'elle révèle échappe à son auteur, le public se l'approprie et elle subsiste même après la disparition de l'objet matériel qui la traduisait. L'artiste peut briser sa statue, brûler son livre ou son tableau, son œuvre n'en subsiste pas moins dans l'esprit de ceux qui en auront eu connaissance.

On a donc proposé de substituer à la notion de propriété, incompatible avec le caractère non appropriable d'une conception artistique, celle d'un monopole exclusif d'exploitation, qui assure avec autant d'efficacité à l'artiste le prix de son travail et la récompense de son effort, sans prêter à la même critique ni donner lieu aux mêmes confusions.

Cependant, les partisans du système de propriété n'ont pas accepté, sans essayer d'y répondre, la critique formulée contre leur opinion.

L'un d'eux, Nion, reconnaît bien que la pensée, une fois publiée, entre dans toutes les intelligences et à ce point de vue appartient à tous ceux qui sont capables de la concevoir.

Mais, dit-il, le droit de fixer cette pensée, de la re-

produire, d'en rendre la communication permanente et profitable, c'est bien là un droit susceptible d'appropriation et c'est ce droit qui constitue la propriété littéraire (1).

Cette argumentation repose sur un abus de mots : un droit s'exerce ou se subit ; On en est le sujet actif ou passif, mais on n'en est pas le propriétaire.

D'ailleurs, nous l'avons dit plus haut, l'objet du droit d'auteur (de quelque nom que la loi désigne ce droit) c'est la conception artistique elle-même. Reste à savoir quelle est la nature juridique du droit que l'auteur possède sur sa conception artistique.

Ce ne peut être un droit de propriété, puisque, de sa nature, l'objet de ce droit échappe à toute appropriation exclusive et que l'on ne conçoit pas un droit de propriété sans cet élément.

Sans doute, fait remarquer Nion, mais cette conception artistique n'est vraiment utile et profitable que si l'on peut avoir l'objet matériel qui la fixe et la matérialise et permet ainsi d'en avoir la perception permanente. Et c'est à l'auteur seul qu'il appartient de fournir au public la forme matérielle qu'il a donnée à sa conception.

Cela veut-il dire que ce droit, que nul ne conteste à l'auteur, soit un droit de propriété ? Nullement.

Le droit de pouvoir seul exploiter une chose ne

(1) Nion, *Droits civils des auteurs, artistes et compositeurs*.

suppose pas nécessairement qu'on en soit propriétaire.

Les grandes Compagnies de Chemin de Fer ont bien le monopole des transports sur les voies ferrées. Et cependant les voies ferrées ne leur appartiennent pas.

Le raisonnement de Nion, une fois corrigé l'abus de mots sur lequel il repose, se réduit donc à dire que l'auteur est titulaire du droit exclusif d'exploiter sa conception artistique en la reproduisant et en fournissant ces reproductions au public.

Cette formule fait apparaître la notion du monopole d'exploitation, mais elle ne démontre pas que l'auteur puisse s'approprier sa conception artistique d'une façon exclusive ce qui serait indispensable pour qu'on puisse dire qu'il en est propriétaire.

Pouillet, partisan aussi du système de propriété, a essayé de l'établir par un autre raisonnement.

La jouissance de l'œuvre, que la publication procure au public, ne touche en rien à celle de l'auteur. Elle est tout intellectuelle, tandis que la loi réserve à l'auteur les produits utiles de son œuvre, tant au point de vue honorifique qu'au point de vue pécuniaire.

La jouissance intellectuelle, ajoute-t-il, est le privilège de l'homme qui, par un naturel effort de la pensée, peut jouir de toutes les choses extérieures, même sans les posséder (1).

(1) Pouillet, *Propriété littéraire*, p. 31.

Sans doute cette distinction entre la jouissance intellectuelle et la jouissance matérielle est possible pour les choses du monde matériel. Le vagabond dont parle Rabelais, qui mangeait son pain sec à la fumée d'une rôtisserie, pouvait « par un naturel effort de sa pensée » se figurer qu'il faisait un bon dîner : il en avait la jouissance intellectuelle ; la jouissance réelle, « l'usus », du rôti, eût consisté à le manger.

Pareille distinction n'est plus possible dans le monde des conceptions artistiques. Il n'y a qu'une jouissance possible pour elles, celle qui consiste à les saisir et à s'en pénétrer.

Dès que l'on peut connaître l'œuvre d'art qui traduit et révèle la conception de l'auteur, on en a la pleine jouissance.

Peut-être même, si les goûts du spectateur sont plus affinés, si son éducation artistique est plus développée, en aura-t-il une jouissance supérieure à celle de l'artiste lui-même.

En un mot, en matière d'art, il n'y a pas deux sortes de jouissance ; la conception artistique n'est susceptible que d'un mode de jouissance, tout intellectuel, et qui appartient également à quiconque peut connaître l'œuvre d'art qui la révèle.

Cependant, ajoute Pouillet, c'est à l'auteur seul qu'il appartient de tirer honneur de son œuvre et aussi d'en tirer profit en la reproduisant.

C'est exact, et personne ne songe à lui contester ce

droit, mais il reste acquis que, de par sa nature, ce droit est bien moins un droit de propriété qu'un monopole d'exploitation.

L'équité, comme aussi l'intérêt de la société à favoriser le développement de l'art, commandent, d'accorder à l'artiste le prix et la récompense de son travail.

Tout le monde est d'accord sur ce point et la divergence ne prend naissance que sur la façon dont cette récompense sera assurée à l'artiste.

Les uns ont dit que le meilleur moyen et le plus protecteur était de reconnaître à l'artiste un droit de propriété sur la conception artistique qu'il a créée.

La nature des choses s'y oppose, nous venons de le voir, et si puissants que soient les motifs d'équité ou d'intérêt, ils ne peuvent faire qu'une chose soit soumise à un droit de propriété, alors qu'elle y échappe par sa nature.

L'artiste se trouvera-t-il, pour n'être pas propriétaire de sa conception, privé de toute protection ? Nullement, mais on la lui assurera par d'autres moyens.

On lui accordera le monopole de reproduire la forme matérielle sous laquelle il a traduit et matérialisé sa conception. C'est à lui seul qu'il appartiendra de fournir à ceux qui désirent avoir d'une façon permanente et profitable la jouissance de sa conception artistique, le volume ou l'objet d'art qui est l'expression de cette conception.

Cette seconde solution n'est pas incompatible avec la nature des choses et elle nous paraît au point de vue pratique assurer d'une façon plus précise et plus sûre l'application du droit d'auteur.

Si l'on part de l'idée de propriété, il est difficile de faire d'une façon assurée, le départ entre les caractères communs de la propriété ordinaire et de la propriété artistique (les caractéristiques essentielles de la première faisant d'ailleurs défaut dans cette dernière) et les caractères particuliers à la propriété artistique. Il est à remarquer d'ailleurs que nulle part ces caractères particuliers ne sont précisés. On se borne à dire que c'est un droit de propriété d'un genre spécial.

Comment déduire des conséquences certaines d'un droit aussi imparfaitement défini ?

L'idée de monopole d'exploitation, au contraire, sans affaiblir la protection accordée à l'artiste, permet de se reporter, pour résoudre les difficultés d'application, à un critérium certain. Les questions de contrefaçon se réduiront, en effet, toujours à une question de concurrence.

Aussi le système de propriété qui réunissait jadis la plupart des suffrages a-t-il perdu du terrain et le système contraire, qui voit dans le droit d'auteur un monopole d'exploitation, est-il aujourd'hui adopté par la plupart des auteurs (1).

(1) Renouard, *Traité des droits d'auteur*, 1, 219 et suiv. — Gournot, *Etude précitée* : *Gaz. Trib.*, 5. 7 et 8 mars 1862. —

La Cour de cassation s'y est rangée à son tour.

Dans un premier arrêt de principe, rendu sur le rapport du Conseiller Lepelletier, elle a déclaré :

« Que les droits d'auteur et le monopole qu'ils confèrent sont désignés à tort, soit dans le langage usuel, soit dans le langage juridique, sous le nom de propriété.

« Que loin de constituer une propriété comme celle que le Code civil a définie et organisée pour les biens meubles et immeubles, ils donnent seulement à ceux qui en sont investis le privilège exclusif d'une exploitation temporaire » (1).

Et elle a reproduit cette formule dans un arrêt plus récent, en disant :

« Attendu que le droit d'exploiter exclusivement le produit d'une œuvre artistique ou littéraire, réservé par la loi, pour un temps limité, à l'auteur de cette œuvre, constitue un bien entrant dans le commerce et soumis dès lors, à défaut de dispositions légales contraires, aux règles générales du Code civil en tant qu'elles sont compatibles avec la nature particulière dudit droit (2). »

Le droit d'auteur étant ainsi défini dans sa na-

Cauwès, *Traité d'économie Politique*, I, 379. — Planiol, *Droit Civil*, 1, 2545. — Copper, *L'Art de la Loi*. — Lyon-Caen et Renault, *Droit Commercial*, II, 3268, n. 2.

(1) Cass. req., 25 juillet 1887. Dall., 1888, 1, 12.

(2) Cass. 25 juin 1902. Dall., 1903, 1, 14.

ture juridique, il nous reste, pour terminer cette introduction, à indiquer d'une façon générale son étendue d'application et ses limites, ce qui nous amène à préciser en quoi consiste la contrefaçon.

Ce que l'on recherche dans une œuvre d'art, c'est la conception artistique qu'elle traduit et matérialise.

Cette conception artistique est en principe indépendante de l'œuvre d'art et antérieure à elle ; mais elle n'est perceptible à nos sens et ne peut nous être révélée que par l'intermédiaire nécessaire de la forme matérielle que lui a donnée l'artiste.

Dès que cette forme matérielle, dès que l'œuvre d'art tombe sous nos sens, nous avons la jouissance pleine et entière de la conception artistique qu'elle traduit.

Néanmoins, la nécessité de multiplier les exemplaires de l'œuvre, d'en reproduire l'original, s'impose, soit pour porter au loin la conception artistique, soit pour en procurer la conception constante et facile.

C'est ce droit de reproduction et les profits qu'il procure qui sont réservés à l'auteur comme récompense de son travail.

Et la contrefaçon sera l'atteinte portée à ce droit de l'artiste.

Le droit de l'auteur, nous venons de le voir, c'est le privilège exclusif, le monopole, de fournir au public l'objet qui donne la perception de sa conception artistique. Qui dit monopole dit interdiction de faire concurrence au titulaire de ce monopole.

La contrefaçon sera donc la concurrence faite à l'auteur sur le terrain que la loi lui réserve.

Elle consistera à fournir au public un objet qui lui procurera une impression artistique identique ou suffisamment analogue à celle que l'on recherche dans l'œuvre de l'auteur, en sorte que l'objet fourni par le contrefacteur puisse tenir lieu de l'œuvre originale.

Si cette condition est réalisée, le produit contrefaisant (comme on l'a parfois nommé) sera comme le succédané de l'œuvre contrefaite et sa mise en vente arrêtera ou diminuera la vente de celle-ci. Il y aura concurrence, donc contrefaçon.

Cela étant, il faudra, pour déterminer l'existence de la contrefaçon, s'attacher moins à la similitude des objets qu'à la similitude de l'impression artistique qu'ils procurent.

Prenons un exemple :

Nul ne confondra un tableau avec la reproduction de ce tableau par la gravure ou la photographie. En tant qu'objets matériels, ce sont deux choses bien distinctes, et il est impossible d'acheter l'une pour l'autre.

Est-ce à dire que la gravure était impossible à confondre avec ce tableau, elle n'en sera pas la contrefaçon ? Nullement.

Celui, en effet, qui achète la gravure a une perception suffisamment nette de la conception artistique du peintre et éprouve une impression suffisamment ana-

logue à celle que procure le tableau pour se dispenser d'acheter celui-ci.

Gravure et photographie sont donc susceptibles de venir sur le marché en concurrence avec l'œuvre de l'auteur. C'est ce que la loi n'a pas voulu.

Il faudra donc décider que l'auteur seul a le droit d'exécuter ou de faire exécuter et de mettre en vente de semblables reproductions de son œuvre.

Cette même règle nous paraît devoir résoudre la question qu'a soulevée la reproduction par un art différent.

Ce que la loi a voulu, c'est que l'auteur fût seul à pouvoir fournir au public l'objet, quel qu'il soit, qui révèle et permet de saisir sa conception artistique.

Peu importe, nous venons de le voir, que ces objets soient matériellement impossibles à confondre avec l'œuvre originale, qu'ils relèvent de l'art employé par l'auteur pour exécuter son œuvre originale ou soient obtenus par les procédés d'un art différent — ce qui importe, c'est l'impression qu'ils procurent.

Nous venons de voir que les produits de l'art du graveur ou du photographe peuvent concurrencer les produits de l'art pictural.

A l'inverse, il nous paraît difficile de concevoir la concurrence entre l'œuvre d'un peintre et celle d'un littérateur.

Certaines éditions des fables de La Fontaine, par exemple, ont été illustrées par le dessinateur Grand-

ville. Peut-on dire que le dessin qui accompagne la Fable « du Renard et du Corbeau, » dessin qui est inspiré de la Fable, est une contrefaçon de celle-ci ?

Non, parce que les conceptions artistiques que révèlent les deux œuvres sont trop distinctes pour que l'une puisse tenir lieu de l'autre.

Ce n'est pas le texte de la fable qui procure l'impression artistique qui se dégage du dessin et inversement. Posséder l'exemplaire de l'un ne dispense pas d'acheter l'exemplaire de l'autre. La vente du dessin ne nuira en rien au débit de la Fable.

Pas de concurrence, par conséquent pas de contrefaçon.

Une dernière question enfin doit être résolue à l'aide des mêmes principes c'est celle des reproductions partielles.

L'œuvre originale n'a été reproduite que par fragments ou dans certains seulement de ses éléments. Où commence la contrefaçon ? La question est souvent fort délicate.

La règle que nous venons de poser et dont nous avons montré quelques-unes des applications permet, croyons-nous, de résoudre cette dernière question d'une façon assez aisée.

La reproduction, pour partielle et fragmentaire qu'elle soit, permet-elle de saisir assez nettement la conception artistique de l'auteur et procure-t-elle une impression artistique assez voisine de celle qui se dé-

gage de l'œuvre originale pour dispenser d'acheter celle-ci?

Dans l'affirmative, la contrefaçon est réalisée, puisque le public, en achetant l'objet mis en vente par le contrefacteur, peut se dispenser d'acheter l'œuvre de l'auteur.

Si, au contraire, la reproduction est tellement limitée, tellement embryonnaire qu'on n'y retrouve pas la conception artistique de l'auteur, elle ne pourra tenir lieu de l'œuvre originale et on devra décider qu'il n'y a pas contrefaçon.

*
* *

La jurisprudence, appelée à trancher de nombreuses espèces, souvent délicates, a cherché à dégager une règle qui put la guider dans l'application des droits d'auteur.

Pendant longtemps ses décisions se sont bornées à poser en principe que l'une des conditions d'existence de la contrefaçon était le préjudice causé à l'auteur par la publication et la mise en vente de l'œuvre contrefaite.

C'est ainsi qu'un arrêt déclare : « que les emprunts
« faits à un ouvrage ne prennent le caractère de con-
« trefaçon qu'autant qu'ils sont importants et notables ;
« qu'ils forment une portion essentielle de cet ouvrage,

« et qu'ils ont pu ou peuvent occasionner un préjudice
« au demandeur » (1).

Cette formule se retrouve presque mot pour mot
dans plusieurs arrêts de la même époque (2).

Puis la jurisprudence en est arrivée à préciser quelle
était la nature du préjudice qui donnait aux emprunts
faits à une œuvre le caractère de contrefaçon.

« La contrefaçon, dit un arrêt, consiste dans la re-
« production d'un tableau, avec intention d'en tirer
« profit au préjudice du propriétaire de l'œuvre con-
« trefaite, préjudice pouvant résulter de ce que, soit
« par la mise en vente, soit par une voie mercantile
« quelconque, la reproduction tiendrait lieu de l'origi-
« nal pour un certain nombre de personnes, en leur
« rappelant la pensée du peintre et en leur procurant
« une impression semblable à celle que l'artiste a voulu
« produire (3). »

On en arrive donc à préciser que la contrefaçon con-
siste dans le fait de fournir au public un objet qui
puisse tenir lieu de l'œuvre originale et dispense de
connaître et, par conséquent, d'acheter celle-ci.

Et c'est, en effet, cette formule que l'on trouve expri-
mée dans des arrêts postérieurs (4).

(1) Paris, 30 mai 1857, A. P. I. 1857, p. 246.

(2) Trib. Comm. Seine, 17 avril 1858, A. P. I., 1858, p. 245 ;
Paris, 13 août 1859, A. P. I., 1859, p. 397.

(3) Trib. Seine, 12 juin 1879, Dall., 80, III, 32.

(4) Trib. Seine, 11 mars 1897, Dall., 98, II, 358 ; Trib. Besan-
çon, 20 février 1902, Dall., 03, II, 244.

Il est d'ailleurs curieux de noter que cette formule, à laquelle est arrivée la jurisprudence, elle l'avait déjà trouvée et formulée dans des arrêts plus anciens, puis y avait renoncé pour adopter la formule moins précise des « emprunts nombreux, notables et préjudiciables ».

On trouve, en effet, dans des décisions qui remontent à 1830 et 1848 cette indication de préjudice résultant de la publication et de la mise en vente d'un ouvrage pouvant tenir lieu de l'œuvre originale et dispenser le public de l'acheter (1).

Pour résumer en quelques mots ce chapitre d'introduction, nous admettons que :

I. — Le droit de l'auteur sur son œuvre est un monopole d'exploitation.

II. — La contrefaçon est l'atteinte portée à ce droit en fournissant au public un ouvrage susceptible de tenir lieu de l'œuvre originale et de dispenser d'acheter celle-ci.

(1) Trib. Corr. Seine, 8 juin 1830 et Paris, 13 juillet 1830. *Gaz. Trib.*, 14 juillet 1830 ; Trib. Corr. Seine, 27 juillet 1848 et Paris, 6 janvier 1849. *Gaz Trib.*, 7 janvier 1849.

Division.

Dans les pages qui précèdent et qui constituent l'introduction de cet ouvrage, nous avons précisé quels étaient, à notre avis, la nature et les caractères juridiques du droit de l'auteur sur son œuvre, et cet exposé nous a permis de préciser quelques règles générales auxquelles nous nous référerons au cours des chapitres qui vont suivre.

Il nous reste maintenant, et c'est le sujet plus particulier de cette thèse, à étudier le droit d'auteur dans son application aux œuvres cinématographiques.

Nous avons divisé cette étude de la façon suivante :

Dans un premier chapitre nous rechercherons si les dispositions particulières qui ont été instituées en faveur des œuvres littéraires et artistiques peuvent s'appliquer aux œuvres cinématographiques.

Dans un second chapitre, nous étudierons les conflits qui peuvent s'élever entre les auteurs d'œuvres littéraires ou dramatiques et les auteurs d'œuvres cinématographiques, et dans quelle mesure ces dernières peuvent constituer une contrefaçon des premières.

Cette seconde partie de notre étude aura donc plus particulièrement pour objet la contrefaçon par le cinématographe.

Dans un dernier chapitre, nous traiterons enfin l'application aux œuvres cinématographiques de la formalité du dépôt.

CHAPITRE PREMIER

SOMMAIRE

Le droit d'auteur en matière de photographie.
De la protection des œuvres cinématographiques.
Nature de celles-ci.
Deux catégories d'œuvres cinématographiques.
Etendue de la protection qui leur est accordée.
Qui peut se prévaloir du droit d'auteur en matière d'œuvres cinématographiques.
Dispositions de la conférence de Berlin.
Critiques qu'elles ont soulevées.
Des droits respectifs de l'auteur et de l'éditeur d'un ouvrage, à l'égard de la représentation et de la publication des œuvres cinématographiques tirées de cet ouvrage.

La première question que nous devons résoudre est de savoir si les œuvres cinématographiques jouissent de la même protection que les œuvres littéraires ou artistiques.

Elle n'est pas aussi neuve que pourrait le faire croire la date récente de l'invention du cinématographe. Celui-ci se rattache, en effet, étroitement à la photographie, dont il n'est qu'un perfectionnement, et cette dernière invention est assez ancienne pour que la juris-

prudence et la doctrine aient posé à son égard des règles précises.

Ce n'est pas sans quelques difficultés que les photographies ont été rangées parmi les œuvres protégées par la loi des 19-24 juillet 1793.

On faisait au début ressortir l'importance des opérations mécaniques ou chimiques qui permettent d'obtenir ces sortes d'images : ce qui fait la photographie, dit-on, c'est l'action de la lumière sur certaines substances chimiques : ce sont ces réactions qui créent l'image. Le photographe n'a qu'à les laisser agir. Comment dès lors reconnaître un droit quelconque au photographe, puisque ce n'est pas lui qui produit la photographie ?

Ce système fut consacré par les premiers arrêts qui eurent à s'occuper de la question et fut approuvé par quelques auteurs (1).

Mais cette première opinion révélait un examen trop superficiel et ne tarda pas à être abandonnée.

Aucun art, a-t-on fait remarquer, n'est affranchi de l'emploi de moyens matériels pour la réalisation d'une œuvre : le peintre a ses crayons, ses pinceaux et ses

(1) Trib. Comm. Seine, 7 mars 1861. D., 61, III, 32 ; Trib. Civil Seine, 9 janvier 1862, D., 62, III, 8 ; Trib. Civil Seine, 12 décembre 1863, A. P. I, 63, 396 ; Trib. Civil Seine, 16 mars 1864, A. P. I, 64, 227, — Calmels, *Traité de la contrefaçon*, p. 651. — Hérold, *Note sous Trib. Seine*, 9 janvier 1862, précité. — Thomas, *Note sous Trib. Seine*, 12 décembre 1863, précité.

couleurs. Le photographe, lui, a son appareil et ses produits chimiques. Sans doute, en matière de photographie, les moyens matériels d'exécution ont plus d'importance que dans les autres arts ; leur emploi est aussi plus facile et exige de moins longues études. Mais il n'en reste pas moins que ce sont des instruments que la volonté de l'opérateur met en œuvre pour obtenir un résultat déterminé.

Cette action de l'auteur en vue d'obtenir le résultat qu'il a cherché, elle se retrouve dans le choix du sujet, dans sa disposition et son agencement ; dans la combinaison de l'éclairage, de la recherche des effets de lumière ; en un mot dans la préparation des conditions dans lesquelles la vue sera prise. Là ne se borne pas d'ailleurs l'action de l'opérateur : il surveille les opérations chimiques qui font apparaître l'image, en dirige ou en modifie la marche, corrige les tonalités, et, parfois, même se livre à un travail de retouche très délicat.

Tout ceci manifeste une intervention active de l'auteur, et le goût, le sens artistique dont il fait preuve, son habileté à employer les moyens matériels dont il dispose, ont une influence certaine et souvent considérable sur le résultat qu'il obtient.

Il n'est donc pas asservi à ses instruments, mais il les dirige et les emploie pour obtenir le résultat déterminé qu'il a voulu obtenir.

Ces considérations ont fait naître un nouveau sys-

tème auquel la jurisprudence s'est arrêtée et qui consiste à protéger la photographie lorsqu'elle manifeste de la part de son auteur du goût, de l'habileté et la préoccupation d'obtenir un résultat artistique (1).

On a, justement selon nous, critiqué ce second système.

Les œuvres photographiques, quoiqu'obtenues par des procédés différents, relèvent d'un air analogue à la peinture et à la sculpture.

« Attendu, dit notamment une décision judiciaire, « que le dessin étant selon la définition qui en a été « donnée, la reproduction de la nature au moyen d'un « peu d'ombre et de lumière, les photographies sont « évidemment des dessins (2). »

Or, si l'on admet que les photographies relèvent d'un art protégé par la loi, rien n'autorise à faire, de leur mérite ou de leur valeur, une condition d'application des dispositions protectrices de la loi.

(1) Cass., 28 novembre 1862, D., 63, I, 52 ; Cass., 15 janvier 1864, D., 63, V, 317 ; Paris, 16 avril 1862, Dall., *Rép. Supp.*, v° prop. litt., n° 83 ; Cass., 29 avril 1864, A. P. I, 64, 235 ; Cass., 6 mai 1864, A. P. I, 64, 232 ; Cass., 29 novembre 1869, D., 71, II, 59. Amiens, 6 mars 1901. *Gaz. Trib.*, 02, II, 68 (2^{me} fasc.) ; Trib. Civ. Seine, 30 oct. 1901, *Droit*, 1^{er} déc. 1901.

Trib. Civ. Seine, 24 avril 1880, *Journal dr. crim.*, art. 10664 ; Trib. Civ. Seine, 23 mai 1905, D., 06, V, 6 ; Trib. Civ. Seine, 20 janv. 1899, D., 02, II, 73 ; Trib. Comm. Seine, 23 nov. 1902, *Gaz. Trib.*, 03, II, 236 (1^{er} fasc.)

(2) Trib. Seine, 20 janvier 1899, D., 1902, II, 73.

Cette condition n'est écrite nulle part dans la loi, et elle est contraire à son esprit.

Le législateur a voulu que toute œuvre relevant de certains arts fut protégée, qu'elle soit bonne ou mauvaise, qu'elle constitue un chef-d'œuvre ou ne sorte pas de la banalité, qu'elle révèle même un manque de goût complet ou contienne les erreurs ou les fautes les plus graves. Que l'auteur ait réussi ou qu'il ait manqué son but, son œuvre n'en est pas moins protégée.

On a voulu écarter en cette matière tout danger d'arbitraire et ce danger se trouverait précisément réalisé, si, le mérite et la valeur d'une œuvre étant la condition de son admission au bénéfice de la protection légale, les Tribunaux étaient appelés à les apprécier et à les mesurer.

La valeur d'une œuvre détermine seulement la mesure dans laquelle cette œuvre est appelée à utiliser la protection légale. A une œuvre à grand mérite, il ne sera pas trop de toute la protection légale pour la garantir contre les contrefaçons ou les imitations qu'elle suscitera ; tandis que la même protection sera en fait à peu près inutilisée pour une œuvre médiocre parce qu'elle n'intéresse personne et que personne ne songera à la reproduire.

Mais si la valeur d'une œuvre détermine, en fait, la mesure dans laquelle elle utilise la protection légale elle ne doit jamais être prise en considération pour savoir si une œuvre a droit à la protection.

Ainsi on n'a jamais soutenu qu'il soit nécessaire d'apprécier la valeur d'un tableau ou d'un dessin pour savoir s'il doit être protégé. Bon ou mauvais, chef-d'œuvre ou barbouillage, c'est toujours une œuvre protégée, et également protégée, par la loi.

Pourquoi faire cette recherche en matière de photographie ? Le photographe, par des procédés différents, accomplit un travail et une œuvre semblables à ceux qu'accomplissent le peintre et le dessinateur. Comme eux, il s'est proposé de reproduire un objet, et il a mis en œuvre dans ce but les moyens matériels dont il dispose.

Qu'il ait ou non réussi, peu importe. Il n'y a pas de raison de refuser aux photographies banales ou mauvaises une protection que l'on accorde sans difficulté aux plus mauvais tableaux.

Il n'est pas plus exact de soutenir que la photographie relève d'un genre inférieur au dessin ou à la peinture.

Car, de même que la loi ne protège pas que les chefs-d'œuvre elle ne protège pas que les œuvres grandioses. La chansonnette est aussi d'un genre inférieur à la musique d'opéra, et cependant on reconnaît à l'auteur d'une chansonnette les mêmes droits sur son œuvre qu'au compositeur sur son opéra.

Le premier système, qui refusait aux photographies toute protection, était à tout prendre moins inexact et moins antijuridique que le système admis par la juris-

prudence. Il partait d'une appréciation inexacte des choses en refusant de voir dans les photographies les produits d'un art protégé par la loi ; mais il restait au moins logique avec lui-même en refusant à ce genre d'ouvrages une part quelconque dans le bénéfice des dispositions protectrices de la loi.

Le jour où, revenant sur cette appréciation, on a reconnu que les photographies, analogues aux dessins, rentraient dans une des catégories protégées par la loi, la seule conséquence qu'il fut permis de tirer de cette nouvelle appréciation de la nature de la photographie était de lui reconnaître applicable dans son entier la protection légale.

En cette matière, il ne peut y avoir de moyen terme.

Ou bien une œuvre relève d'un art protégé par la loi, et elle a droit, quel que soit son mérite, à toute la protection légale. Ou bien elle y demeure étrangère et aucune des dispositions protectrices de la loi ne lui est applicable.

Entre ces deux systèmes, seuls conformes au texte et à l'esprit de la loi, il n'y a pas de place pour un système intermédiaire, qui n'accorderait à une œuvre qu'une protection conditionnelle.

L'opinion [qui accorde aux photographies, dans tous les cas et sans distinction de mérite, la même protection qu'aux œuvres de dessin et de peinture, est aujourd'hui enseignée par la plupart des au-

teurs (1) et a même été adoptée par quelques arrêts (2).

Elle a été consacrée, en 1908, par la conférence internationale de Berlin, qui, après la conférence de Paris de 1896, s'était réunie pour reviser et compléter le texte de la convention de Berne de 1886 pour la protection internationale des œuvres littéraires et artistiques.

En 1888, les photographies étaient, par une disposition insérée dans le protocole de clôture, admises à réclamer le bénéfice des dispositions de la législation interne, dans ceux des Etats contractants qui ne leur refusaient pas le caractère d'œuvres artistiques et les protégeaient comme telles.

L'acte additionnel de Paris du 4 mai 1896, tout en maintenant dans le protocole de clôture les dispositions qui les concernaient, admit les photographies à se prévaloir de la protection résultant de la législation interne dans chacun des Etats contractants, et à quelque titre que cette législation les protégeât.

En 1908, enfin, on a inséré dans le texte de la convention un article, l'article 3, qui règle la situation des photographies :

(1) Pataille, *Ann. prop. ind.*, 1862, p. 33. — Rendu, *Ann. prop. ind.*, 1862, p. 247. — Bachelier, *Ann. prop. ind.*, 1864, p. 229. — Pouillet, *Traité de prop. litt.*, n° 103. — Rendu et Delorme, n° 891. Brédif, *Thèse*, p. 55 et suiv.

(2) Paris, 12 juin 1862. *Ann. Prop. ind.*, 1863, p. 225 ; Trib. corr. Saint-Etienne, 7 juillet 1885 et Lyon, 8 juillet 1887. Dall., 1888, II, 180.

« La présente convention, porte cet article, s'applique aux œuvres photographiques et aux œuvres obtenues par un procédé analogue à la photographie. Les pays contractants sont tenus d'en assurer la protection. »

La convention consacre donc le principe que les photographies sont des œuvres artistiques, susceptibles d'être protégées comme telles, et la généralité des termes employés exclut toute distinction basée sur le mérite de l'œuvre ou l'habileté de son auteur.

*
* *

Les règles ainsi déterminées en matière de photographie doivent trouver leur application en matière d'œuvres cinématographiques.

Les vues cinématographiques ne sont, en effet, que des œuvres photographiques perfectionnées.

A ses débuts, la photographie fut restreinte à la reproduction des objets inanimés ou immobiles. On trouva, assez vite, un premier perfectionnement permettant de saisir les objets en mouvement, de fixer un geste, une attitude, une fraction de mouvement. Après « la pose », on obtint « l'instantané ».

Puis enfin, on a imaginé de prendre, d'un objet en mouvement, une série d'instantanés très rapprochés. On a ainsi décomposé le mouvement en une suite de

fractions dont chacune est fixée par une photographie. Ces photographies viennent s'imprimer les unes à la suite des autres sur une bande appelée « film ».

Lorsqu'à l'aide d'un appareil spécial on déroule ce film devant une lanterne de projection, les différentes photographies, qui reproduisent les fractions successives d'un mouvement, apparaissent et se succèdent rapidement sur l'écran. Comme l'espace qui les sépare est inappréciable, l'œil n'a pas encore cessé d'être impressionné par une image que déjà l'image suivante vient s'y peindre. Le spectateur a ainsi l'impression non pas de plusieurs vues successives, mais d'une vue unique qui paraît se modifier d'un mouvement continu.

Les vues cinématographiques ne sont donc que des photographies adaptées à des appareils spéciaux.

Toutefois, ce perfectionnement, sans modifier dans leur essence les procédés de la photographie, en a singulièrement agrandi le domaine. La photographie était, auparavant, confinée dans le domaine de l'art purement graphique.

Du jour où il lui a été donné de reproduire le mouvement, le domaine de l'art dramatique lui a été ouvert.

Le procédé n'a pas été modifié d'une façon radicale, mais il se prête à des applications plus nombreuses et plus variées.

On peut, au point de vue de la protection qui doit

leur être accordée, diviser les œuvres cinématographiques en deux catégories :

Tantôt elles consistent dans la reproduction de scènes de la réalité : cérémonies publiques, par exemple, courses, match de boxe, etc.

Ou bien, au contraire, la scène qu'elles reproduisent a été composée et exécutée spécialement pour être fixée sur un film et reproduite par des projections cinématographiques.

Dans le premier cas, l'œuvre cinématographique n'est, à proprement parler, qu'une photographie.

Elle est de tous points semblables aux photographies que publient les journaux illustrés, avec cette seule différence qu'elle reproduit une scène entière au lieu de n'en reproduire qu'une fraction.

Le cinématographe ne sort donc pas du domaine de l'illustration ou de l'information. Il relate, par des procédés de reproduction qui parlent aux yeux, les événements que racontent les articles de journaux, Et les vues cinématographiques ne sont à vrai dire que des faits divers photographiques.

Ce qui constitue ici le produit du travail de l'auteur, ce n'est pas le sujet du film, puisque par hypothèse ce sujet est une scène de la réalité : c'est seulement la forme sous laquelle la scène est fixée et reproduite, c'est-à-dire le film. L'œuvre cinématographique s'identifie donc avec le film et n'existe pas en dehors de lui.

Il y a donc lieu de lui appliquer purement et simplement les règles que nous avons posées pour les photographies ordinaires.

Le film sera protégé comme la photographie, c'est-à-dire qu'on ne pourra le reproduire, par exemple, en en tirant un négatif qui servirait de cliché.

Mais il sera permis à tout le monde de produire un film semblable en photographiant la même scène et en obtenant par son travail un cliché analogue à celui qu'a obtenu le premier auteur.

Le succès et la valeur d'un film tiennent en partie à la nouveauté ou à l'actualité de la scène reproduite et pour partie aussi à l'exécution plus ou moins parfaite, plus ou moins artistique des vues qui ont été prises. Les premières de ces qualités ne sont pas dues au travail de l'auteur puisqu'elles résident essentiellement dans la scène reproduite. Il doit donc être permis à tout le monde d'en profiter.

Les secondes, au contraire, sont dues à l'auteur : il les obtient par le choix des épisodes reproduits ou par l'habileté dont il fait preuve dans l'emploi de ses appareils. Ce sont ces qualités dont l'exploitation doit être réservée à l'auteur. On ne saurait donc, sous prétexte que l'aspect de la scène représentée appartient à tous et que l'auteur n'a pu se l'approprier en la fixant sur un film, autoriser la libre reproduction de ce film.

C'est qu'en effet, à défaut du sujet qui est ici dans le domaine public, la forme donnée à la reproduction de

ce sujet constitue un produit du travail de l'auteur et s'il est licite de reproduire le sujet, il n'en est pas de même de la forme qu'il lui a donnée.

C'est là un principe qui régit toutes les reproductions :

Voici, par exemple, un tableau que nous supposons tombé dans le domaine public. Un graveur reproduit ce tableau. Ce travail ne lui confère pas le droit exclusif de reproduire le tableau lui-même : la reproduction en reste possible, par la gravure ou par tout autre procédé.

Mais son travail lui confère, sur l'objet qu'il crée, sur sa gravure, un droit exclusif de reproduction. Et s'il est licite de reproduire le tableau, par la photographie, par exemple, il sera interdit cependant de reproduire par une photographie la gravure qui en a été faite.

C'est la même solution qu'il convient de donner pour les vues cinématographiques dans le cas qui nous occupe.

Le droit de l'auteur ne peut porter que sur le produit de son travail. Et l'application à notre matière de cette règle générale nous conduit à décider que si l'auteur ne peut ici revendiquer aucun droit exclusif de reproduction sur le sujet qu'il n'a pas créé, ce même droit lui appartient sur le film, qui est son œuvre, et qui constitue la forme donnée à la reproduction du sujet.

La protection accordée aux œuvres cinématographiques, assez restreinte dans le premier cas, parce que le travail créateur y est lui-même assez limité, doit, au contraire, s'élargir si nous étudions notre seconde hypothèse : nous supposons, en effet, que l'auteur a exécuté son film non plus d'après une scène de la réalité, mais d'après une scène qu'il a composée et fait exécuter spécialement dans le but de la reproduire.

L'œuvre de l'auteur ne consiste donc plus uniquement dans la confection du film : elle comprend en même temps la composition de la scène reproduite. L'œuvre cinématographique ne se confond plus avec le film lui-même ; elle existe en dehors de lui.

Dans ce cas, et il devient de jour en jour plus fréquent, l'œuvre proprement dite c'est la scène représentée, le mimodrame que l'auteur a composé et fait exécuter. Le film n'en est qu'un mode de reproduction.

On peut donc poser en principe que le droit de l'auteur porte principalement sur la scène représentée. La protection qu'il convient d'accorder au film n'est, en quelque sorte, que la conséquence de la protection accordée à la scène elle-même.

Quelle est, dans cette seconde hypothèse, la nature de l'œuvre cinématographique et dans quelle catégorie des arts protégés par la loi faut-il la ranger ?

Nous assimilions tout à l'heure l'œuvre cinématographique à une photographie, c'est-à-dire à une

œuvre de dessin ou de peinture. Nous dirons ici que l'œuvre cinématographique est une œuvre dramatique.

Ce caractère a été contesté, et certaines décisions l'ont méconnu.

Un jugement du Tribunal correctionnel de Lourdes, confirmé par la Cour de Pau (1), a déclaré, en effet, qu'une œuvre dramatique « c'est la représentation directe, au moyen de personnages agissant et parlant sur la scène, d'une action fictive ou réelle ».

Que cette définition « applicable à toutes les œuvres de l'esprit ou du génie susceptibles d'une interprétation par des artistes » ne saurait convenir aux œuvres cinématographiques, « œuvres purement mécaniques, non susceptibles d'interprétation, et qui ne sauraient être l'objet d'une représentation, au sens donné à ce mot par la loi de 1793 et les art. 428 et suivants du Code pénal ».

En effet, déclare l'arrêt, le mouvement des projections cinématographiques n'est dû ni à l'auteur ni aux exécutants, mais à un mécanisme spécial qui produit une illusion d'optique par la succession ininterrompue de tableaux passant devant l'objectif et projetés sur l'écran.

Cette décision prête à une double critique :

(1) Lourdes, 28 juillet 1904. Pau, 18 novembre 1904. *Droit*, 22 novembre 1904.

Tout d'abord la définition qu'elle donne d'une œuvre dramatique est singulièrement trop étroite :

C'est, dit l'arrêt, « la reproduction directe d'une action par des personnages *agissant et parlant* sur la « scène ».

Mais une action peut être représentée par des personnages qui ne parlent pas : elle peut seulement être mimée. La pantomime qui, par définition, ne comporte pas de paroles, est cependant une œuvre dramatique : les auteurs et la jurisprudence s'accordent pour lui reconnaître ce caractère (1).

Le même caractère est reconnu aux ballets, qui ne comportent pas davantage de paroles (2).

r, en quoi les projections cinématographiques diffèrent-elles d'une pantomime et pourquoi leur appliquer un traitement différent ?

La Cour de Pau en donne cette raison que : « le mouvement des projections cinématographiques est dû à « un mécanisme spécial qui produit une illusion d'op- « tique, et non à l'action de l'auteur ou des exéc- « tants. »

Ici encore, le raisonnement n'est pas exact.

La Cour de Pau confond l'œuvre elle-même avec son mode de reproduction. Or, pour apprécier le caractère d'une œuvre, c'est l'œuvre elle-même qu'il faut envisager et non son mode de reproduction.

(1) Rouen, 12 novembre 1875.

(2) Trib. Seine, 11 juillet 1862.

L'œuvre, c'est ici la scène représentée, la pantomime exécutée devant l'appareil de prise de vue. Et il est bien évident que ce n'est ni l'appareil de prise de vue ni l'appareil de projection qui ont composé la scène et réglé les évolutions des personnages.

C'est bien l'auteur qui, comme pour une pantomime ordinaire, a composé la scène et qui en a réglé l'exécution par des personnages bien réels qui ont appris leur rôle et l'ont joué sous la direction de l'auteur et d'après ses indications.

Seulement, cette pantomime, une fois amenée à sa forme définitive, n'est jouée qu'une fois. Pour la représenter ensuite on ne fera pas appel au concours des acteurs : la scène, enregistrée sur un film, sera reproduite par le procédé mécanique des projections cinématographiques.

L'action de l'auteur et des acteurs s'exerce donc réellement dans la composition et l'exécution de l'œuvre cinématographique et celle-ci n'est mécanique que dans son mode de reproduction.

Or, le mode de reproduction d'une œuvre, le procédé employé pour la traduire aux yeux du public, n'en changent pas le caractère. Qu'importe que le spectateur soit le jouet d'une illusion d'optique ou qu'au contraire il voie réellement des personnages se mouvoir sur la scène, dès lors que l'un comme l'autre de ces procédés lui donnent la perception de la scène composée par l'auteur ?

La poésie que son auteur ferait enregistrer et reproduire par un phonographe au lieu de la faire imprimer ne perdrait pas son caractère d'œuvre littéraire. De même une pantomime reste toujours une œuvre dramatique ; qu'elle soit reproduite par des acteurs réels ou par des projections qui reproduisent le jeu des acteurs.

L'œuvre cinématographique, lorsqu'elle comporte la création de la scène représentée, doit donc être rangée parmi les œuvres dramatiques.

Cette solution a d'ailleurs été consacrée par deux décisions toutes récentes, sur lesquelles nous aurons à revenir plus longuement à la fin de ce chapitre (1).

Il faut donc leur accorder la même protection qu'aux œuvres de ce genre, c'est-à-dire le droit exclusif pour leur auteur de les éditer, et le droit exclusif de les faire représenter.

La plupart des œuvres dramatiques sont en même temps des œuvres littéraires : elles comportent un livret et c'est sur ce livret que porte le droit d'édition. Les pantomimes elles-mêmes, quoiqu'elles ne comportent pas de paroles, sont en général exprimées dans un livret que l'on a composé en transposant les gestes en paroles, en traduisant par des mots les gestes accomplis par les acteurs.

(1) Trib. Seine, 3^{me} ch., 18 décembre 1911 et Paris, 3^{me} ch., 20 mai 1912.

Pour les œuvres cinématographiques, ce livret n'existe pas, ou, plus exactement, il est remplacé par un livret mimé. Au lieu de traduire par des mots les gestes des acteurs, on reproduit ces gestes mêmes sous forme de photographies successives.

On peut donc dire que le film est le livret des scènes cinématographiques, mais un livret mimé comme la scène elle-même.

C'est sur ce livret que portera le droit d'édition, car ce droit est applicable non seulement aux écrits, mais à tout objet qui contient l'expression de l'œuvre et en donne la perception.

Il faut donc reconnaître à l'auteur d'une œuvre cinématographique le droit exclusif de reproduire et de vendre le film qu'il a exécuté.

Et ce n'est plus seulement la reproduction pure et simple de ce film par des procédés photographiques qui sera ici interdite à tout autre que l'auteur. C'est aussi la fabrication d'un film identique par tout autre procédé, par exemple en cinématographiant à nouveau une scène copiée sur celle que reproduit le film protégé.

Si, dans notre première hypothèse, nous avons pu déclarer licite la reproduction de la scène représentée dès lors qu'il n'y avait pas reproduction du film que le premier auteur avait obtenu, c'est qu'alors cette scène n'était pas l'œuvre de l'auteur et qu'il était permis à tout le monde de l'exploiter.

Ici, au contraire, la scène représentée est elle-même l'œuvre de l'auteur et c'est cette scène même qu'il est interdit de reproduire. Par quelque procédé que soit obtenu le film qui en contiendrait la reproduction, il y a toujours une atteinte portée au monopole de l'auteur.

Il n'est même pas nécessaire, pour que cette atteinte soit réalisée, qu'il s'agisse d'un film proprement dit, permettant d'obtenir des projections cinématographiques.

Il est possible, par exemple, de réunir les vues successives qui composent un film en une sorte de petit carnet dont chaque feuillet est constitué par une vue, et qui feuilleté rapidement produit une illusion d'optique analogue à celle produite par les projections cinématographiques. Cet objet ne se fabrique plus guère aujourd'hui, mais il était assez répandu il y a quelques années.

Il faudrait reconnaître que le droit de l'auteur d'une scène cinématographique s'étend à la fabrication et à la vente de ce genre d'objets ; quoiqu'il n'y ait, en effet, ni film ni projections cinématographiques, cet objet donne la perception de l'œuvre de l'auteur et lui créerait une concurrence d'autant plus dangereuse qu'il dispense de l'emploi d'une machine assez coûteuse.

Il faut en second lieu accorder à l'auteur d'une œuvre cinématographique, comme à l'auteur de toute œuvre dramatique, le droit exclusif de faire représenter son

œuvre, c'est-à-dire d'en donner ou d'en autoriser la représentation publique, sous quelque forme que cette représentation soit donnée.

Son droit s'étendra donc tout d'abord à la représentation publique de son œuvre par des projections cinématographiques, puisque c'est la forme même que l'auteur a adoptée pour la reproduire.

Mais il aura également le droit exclusif de donner ou d'autoriser tout autre genre de spectacle qui procurerait au public la perception de son œuvre, par exemple, une pantomime jouée par des acteurs réels.

D'ailleurs, dans ce cas il y aurait encore reproduction de la forme sous laquelle l'auteur a traduit son œuvre, puisque, nous l'avons vu plus haut, c'est sous forme de pantomime jouée par des acteurs réels que l'œuvre est réalisée et exécutée avant d'être fixée sous forme de film et de projections cinématographiques.

..

La protection des œuvres cinématographiques, telle que nous venons de l'exposer, sera toutefois assez sommaire et les laissera exposées à une concurrence assez directe.

Ce n'est pas que les règles qui leur sont applicables soient spéciales à cette matière : cela tient simplement à la nature particulière de ce genre d'ouvrages.

Les pantomimes destinées au cinématographe sont en général assez courtes et assez simples : l'idée, le sujet en forment la partie principale et les développements qu'y apporte l'auteur sont assez sommaires.

Or, ce qui est protégé dans une œuvre dramatique ou littéraire ce sont précisément les développements donnés au sujet, la forme originale sous laquelle il est traité. Le sujet en lui-même, dépouillé de ces développements originaux, n'est pas propre à l'auteur. Nous aurons, dans le chapitre suivant, à revenir sur cette question et à l'étudier plus longuement.

Appliquons ce principe aux œuvres cinématographiques. On voit de suite qu'il est facile, avec un peu d'esprit inventif, de composer, sur une même donnée, une scène nouvelle qui ressemblera d'assez près à une scène déjà existante, sans lui emprunter cependant la forme et les développements originaux donnés au sujet.

Si l'auteur d'un film peut empêcher qu'on reproduise son film, ce qui est une contrefaçon, il ne peut empêcher qu'on adopte, pour sujet d'une autre scène, la même donnée que lui-même a développée. Si cette nouvelle scène n'emprunte que la même donnée et respecte les développements originaux qu'il en a tirés, il y aura sans doute concurrence, et concurrence assez directe, puisque la donnée, qui dans les deux œuvres tient une place considérable relativement aux développements qu'elle reçoit dans chacune, entraînera nécessairement une ressemblance assez grande. Mais cette

concurrence n'est pas illicite, puisqu'elle provient seulement de la similitude de la donnée qu'ont choisie les deux auteurs.

Ainsi un roman d'aventures peut être écrit sur la même donnée qu'un autre roman d'aventures et avoir avec lui des analogies assez marquées. Mais la concurrence serait moins sensible, parce que la donnée, par rapport aux développements qu'elle reçoit dans chacun des deux ouvrages, occupe une place moins considérable que dans les œuvres cinématographiques.

On pourrait, dans ce dernier cas, trouver les éléments du plagiat, c'est-à-dire d'un emprunt trop limité et trop peu important pour qu'il puisse constituer une contrefaçon tombant sous le coup de la loi.

Le plagiat, a-t-on dit, n'est justiciable que de l'opinion.

Il n'y a donc ici que l'application du droit commun, et la protection moins large dont semblent bénéficier les productions cinématographiques tient seulement à leur nature particulière et à la place, plus considérable que dans les œuvres littéraires ou dramatiques, qu'y occupe l'élément non susceptible de protection, c'est-à-dire la donnée ou le sujet.

D'ailleurs, même restreinte à ces limites, la protection accordée aux œuvres cinématographiques ne sera pas dénuée de toute efficacité.

Les spectacles cinématographiques renouvellent fréquemment leurs programmes, et le succès d'un film est vite épuisé.

Si un concurrent veut profiter de ce succès sans excéder les limites de la concurrence permise, c'est-à-dire sans reproduire purement et simplement le film ou la scène qui a servi à l'établir, il faudra qu'il compose une scène nouvelle, la fasse représenter et établisse un film nouveau.

Il reculera le plus souvent à engager ces dépenses, car au moment où son film pourrait être représenté, la nouveauté de la scène, dont il a voulu exploiter le succès, serait sans doute déjà épuisée.

En fait, ce sera donc l'auteur qui aura, le premier, composé et fait représenter une scène qui recueillera le bénéfice de son succès, ce succès étant dû en grande partie à la nouveauté de la scène et durant, en général, assez peu pour que d'autres aient intérêt à l'exploiter après lui.

Et quand bien même d'ailleurs une concurrence pourrait ainsi être créée à l'auteur, nous avons indiqué qu'elle n'avait rien d'illicite. L'auteur n'en peut accuser que le genre particulier de son ouvrage, dont la nature ne comporte pas une protection plus étendue.

Il en est des œuvres cinématographiques comme des ouvrages pédagogiques ; les matières enseignées, qui en forment l'élément dominant, échappent à toute appropriation et ne sont protégées que dans la forme originale donnée par l'auteur à son enseignement.

*
* *

Qui peut se dire l'auteur d'une œuvre cinématographique et qui peut se prévaloir de la protection accordée à cette œuvre?

Cette question est simple à résoudre lorsque le film reproduit une scène de la réalité.

L'œuvre cinématographique, avons-nous dit, se confond alors avec le film et n'existe pas en dehors de lui. Le bénéficiaire du droit d'auteur sera donc celui qui a cinématographié la scène et établi le film.

La situation est moins simple lorsque l'œuvre cinématographique comporte à la fois la composition de la scène représentée et la création du film qui la reproduit. Le travail de composition et le travail d'exécution du film peuvent être, et sont le plus souvent accomplis par deux personnes différentes; l'une compose la pantomime et en dirige l'exécution; l'autre prend les vues et les développe.

Cette dualité des rôles amènera-t-elle un partage des droits?

La question est facile à résoudre si l'on se reporte à ce que nous avons dit de la nature de l'œuvre cinématographique dans cette seconde hypothèse.

L'œuvre, c'est la pantomime. Le film n'est que le mode matériel de reproduire la forme sous laquelle cette pantomime a été conçue et exécutée.

Seul l'auteur de la pantomime accomplit donc un travail créateur : l'opérateur ne fait que reproduire l'œuvre composée et réglée par l'auteur, sous la forme que l'auteur a voulu lui donner.

On ne peut donc lui reconnaître plus de droits sur cette œuvre qu'au praticien qui, d'après l'argile ou le plâtre modelés par l'artiste, taille une statue dans un bloc de marbre. Il n'accomplit qu'un travail matériel, qui ne peut donner aucun droit de participation aux bénéfices que l'œuvre procure à son auteur.

Cette question n'a jamais d'ailleurs soulevé de sérieuses difficultés, et c'est dans le sens que nous indiquons que les tribunaux l'ont résolue dès qu'elle a été portée devant eux (1).

*
* *

De l'étude à laquelle nous venons de nous livrer, et des rapprochements que nous avons pu faire constamment entre les œuvres cinématographiques et les œuvres littéraires et artistiques, il résulte que la protection du cinématographe est suffisamment assurée par la législation existante.

Le législateur de 1793 n'avait assurément prévu ni la photographie ni le cinématographe : l'article 1^{er} de la loi des 19-24 juillet 1793 énumère, en effet, les « auteurs d'écrits en tous genres, les compositeurs de musique,

(1) Trib. Seine, 10 février 1903, Dall., 03, II, 389.

les architectes, les statuaires, les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins »,

Et l'article 7 de la même loi parle simplement des « héritiers de l'auteur d'un ouvrage de littérature ou de gravure, ou de toute autre production de l'esprit ou du génie qui appartiennent aux beaux-arts ».

Mais les œuvres photographiques et cinématographiques peuvent être aisément rangées dans les diverses catégories d'œuvres protégées par la loi, et le droit commun suffit à résoudre les différentes questions que peuvent faire naître ces inventions nouvelles.

Cette même conclusion se dégage des travaux de la conférence internationale de Berlin, où la délégation française prit l'initiative de faire inscrire au programme des discussions les questions relatives au cinématographe.

Elles ont été réglées dans l'article 14 de la convention qui fut signée le 13 novembre 1908, et qui a été promulguée en France le 2 septembre 1910.

Le texte de cet article est le suivant : « Les auteurs d'œuvres littéraires, scientifiques ou artistiques ont le droit d'autoriser la reproduction et la représentation publique de leurs œuvres par la cinématographie.

« Sont protégées comme œuvres littéraires ou artistiques les reproductions cinématographiques lorsque, par les dispositifs de la mise en scène, ou les combinaisons des incidents représentés, l'artiste aura donné à l'œuvre un caractère personnel et original.

« Sans préjudice des droits de l'auteur de l'œuvre originale, la reproduction par le cinématographe d'une œuvre littéraire, scientifique ou artistique, est protégée comme une œuvre originale.

« Les dispositions qui précèdent s'appliquent à la reproduction ou production obtenue par tout autre procédé analogue à la cinématographie. »

Dans le rapport qu'il présenta, au nom de la Commission, sur le texte des résolutions à insérer dans la convention, M. Louis Renault déclarait au sujet des cinématographes :

« Qu'il y a moins à édicter pour eux des règles toutes nouvelles qu'à leur appliquer les principes généraux de la matière. »

Et après avoir commenté les dispositions de l'article 14 qui règlent ces questions, il concluait :

« Comme on le voit, l'article 14, qui vient d'être « expliqué, n'est pas autre chose que l'application du « droit commun et des principes posés par notre Convention. »

La question qui semble avoir surtout préoccupé la conférence est celle de la reproduction ou de l'adaptation par le cinématographe d'une œuvre artistique ou scientifique. Elle y a consacré les alinéas 1 et 3 de l'article 14.

Elle a cependant envisagé aussi la protection des œuvres cinématographiques comme œuvres originales. Elle a réglé la protection des œuvres cinématogra-

priques de cette catégorie dans l'alinéa 2 de l'article 14 qui porte :

« Sont protégées comme œuvres littéraires ou artistiques les productions cinématographiques lorsque, par les dispositifs de la mise en scène ou la combinaison des incidents représentés, l'auteur aura donné à l'œuvre un caractère personnel et original. »

Il faut noter que le caractère d'œuvres dramatiques a été reconnu à ces productions cinématographiques, non pas, sans doute, par le texte même de la convention, mais dans le rapport de M. Louis Renault qui en constitue le commentaire officiel :

« Nous venons de voir — disait-il — le cinématographe servant à une reproduction ou à une adaptation. Il peut aussi servir à manifester une création. Celui qui prend les vues et développe les clichés sera aussi celui qui aura imaginé le sujet, disposé les scènes et réglé le mouvement des acteurs... Que les personnages parlent, au moyen de la combinaison du phonographe et du cinématographe, ou qu'ils ne parlent pas, il y a là *une œuvre dramatique d'un certain genre* qu'on ne doit pas pouvoir s'approprier impunément. »

La rédaction de l'article 14, alinéa 2, a soulevé d'assez vives critiques.

Au Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale, tenu à Copenhague en juin 1909, MM. Joubert, de Caillavet et Osterrieth, dans la séance

du 25 juin (1), exprimèrent le regret qu'à la suite de ces mots : « sont protégées comme œuvres littéraires ou artistiques les productions cinématographiques », on ait cru devoir ajouter la phrase finale « lorsque par les « dispositifs de la mise en scène ou la combinaison des « incidents représentés, l'auteur aura donné à l'œuvre « un caractère personnel et original ».

Cette disposition, a-t-on dit, laisse place à l'arbitraire des Tribunaux qu'elle appelle à rechercher et à apprécier le caractère personnel et original des œuvres cinématographiques pour leur accorder ou leur refuser la protection.

Et l'on a fait ressortir qu'il était d'autant plus regrettable qu'on eût reproduit en cette matière une pareille disposition, puisqu'elle a été écartée pour les simples photographies : l'article 3 de la convention dispose, en effet, que : « la présente convention s'applique aux œuvres photographiques », sans exiger par conséquent que l'auteur ait donné à sa photographie un caractère personnel et original.

La même critique a été reproduite, au premier « Congrès international de la Cinématographie », réuni à Bruxelles, en septembre 1910, dans le rapport présenté par M. Havermans ; et ce congrès a émis un vœu

(1) *Bulletin de l'Association littéraire et artistique internationale*, octobre 1909, p. 92.

tendant à ce que la phase finale de l'alinéa 2 de l'article 14 de la convention de Berlin fût purement et simplement supprimée (1).

Si cette critique était fondée, la rédaction de l'article 14 entraînerait même un inconvénient beaucoup plus grave.

Elle laisserait en dehors de la protection accordée au cinématographe toutes les œuvres cinématographiques qui ne font que reproduire des scènes de la réalité.

Si, en effet, on a voulu réellement faire, du caractère personnel et original donné à l'œuvre par les dispositifs de la mise en scène ou les combinaisons des incidents représentés, une condition de la protection des œuvres cinématographiques, elles ne sauraient, lorsqu'elles ne font que reproduire une scène de la réalité, réclamer aucune protection : ce n'est pas, en effet, l'auteur du film qui a disposé la mise en scène du spectacle ou qui en a combiné les incidents.

Et il serait bien plus choquant alors qu'une œuvre de ce genre fût, aux termes de l'article 14, privée de toute protection, tandis que les termes très larges de l'article 3 admettraient au bénéfice de cette protection de simples photographies qui ne reproduiraient qu'une fraction de la même scène.

Mais nous ne pensons pas que ces critiques soient fondées. Les dispositions de la convention de Berlin

(1) *Photo-Revue*, 4 décembre 1910.

doivent être interprétées autrement, et il ne faut pas chercher dans le seul article 14 les règles applicables à toute œuvre cinématographique.

Dans l'esprit de la commission et de son rapporteur, les productions cinématographiques se divisaient en deux catégories :

Les unes ne comportant que la création du film, d'après une scène de la réalité, et pour lesquelles il ne pouvait être question de protéger que le film, c'est-à-dire la forme sous laquelle l'auteur a reproduit son sujet, indépendamment du sujet représenté.

Les autres comportant à la fois la création du film et celle de la scène représentée, pour lesquelles la protection devait porter à la fois sur le sujet et sur la forme que l'auteur lui avait donnée.

Les premières sont entièrement assimilées à des photographies. Elles sont complètement étrangères à l'article 14 et c'est dans l'article 3 qu'il faut chercher les règles qui leur sont applicables.

L'article 14, alinéa 2, ne règle que le cas où l'auteur du film a en même temps composé la scène représentée, et où il s'agit de protéger non seulement le film, mais aussi la pantomime qu'il reproduit.

En effet, l'alinéa 1, qui règle les droits des auteurs d'œuvres artistiques, littéraires ou scientifiques à l'égard des reproductions ou des adaptations de leur œuvre par le cinématographe, et l'alinéa 3, qui précise les droits de l'auteur de ces adaptations ou reproductions, s'en

réfèrent tous deux à l'hypothèse d'un film qui n'est que la reproduction d'une œuvre existante.

L'alinéa 2 se réfère, au contraire, au cas où l'œuvre reproduite est elle-même composée par l'auteur.

C'est ce qui ressort des explications données dans le rapport sur cet alinéa 2 :

« Nous venons de voir, disait M. Renault, le cinématographe servant à une reproduction ou à une adaptation. *Il peut aussi servir à manifester une création.* Celui qui prend les vues et développe les clichés sera aussi celui qui aura *imaginé le sujet, disposé les scènes et réglé le mouvement des acteurs.* »

Et il citait comme exemple des épisodes d'histoire mis à la scène.

Et lorsque l'article 14, alinéa 2, parle du caractère personnel et original donné à l'œuvre par des dispositifs de la mise en scène et les combinaisons des incidents représentés, nous pensons qu'il entend seulement indiquer par ces expressions qu'il ne s'agit plus, comme à l'article précédent, d'un film se bornant à reproduire l'œuvre d'autrui, mais d'un film où la scène représentée est elle-même l'œuvre de l'auteur du film.

La rédaction de l'article 14, alinéa 2, n'a pour but que de marquer cette distinction et non de soumettre les œuvres cinématographiques à une condition de mérite ou de valeur, qu'il faudrait rechercher et apprécier pour décider si protection doit leur être assurée.

Le rapport ne dit pas un mot de cette prétendue con-

dition et elle est cependant trop anormale en matière de protection d'œuvres artistiques pour que, si l'on avait cru devoir l'imposer aux œuvres cinématographiques, on ne se soit pas expliqué sur les raisons qui l'auraient fait adopter en cette matière.

Notons enfin que le rapporteur assignait à cette protection la même limite que nous avons indiquée plus haut :

« Un concurrent — disait-il — pourra prendre à son
« tour l'histoire de Marie Stuart (c'est l'exemple qu'il
« avait choisi) et combiner des épisodes qui se déroule-
« ront sous les yeux du spectateur, mais il ne pourra
« pas se contenter de reproduire le travail d'autrui. C'est
« toujours le droit commun qui s'applique... *Il ne s'agit*
« *pas de monopoliser une idée ou un sujet, mais de proté-*
« *ger la forme donnée à l'idée et le développement du sujet.* »

Et s'il faisait appel à l'appréciation des Tribunaux c'était uniquement pour rechercher si une œuvre n'avait fait qu'emprunter le même sujet sans reproduire la forme que lui avait donnée le premier auteur, et non pour apprécier le mérite ou la valeur de l'œuvre.

..

Les projections cinématographiques, lorsqu'elles sont tirées d'un ouvrage littéraire, dont le droit de reproduction a été cédé à un éditeur, peuvent faire naître un conflit entre l'auteur et l'éditeur.

L'auteur d'un roman, par exemple, peut-il, après avoir traité avec un éditeur pour la publication de ce roman, composer et faire représenter des scènes cinématographiques qui en soient tirées, et à qui appartiendront les bénéfices de ces représentations?

Pour résoudre cette question, il convient de rappeler qu'une œuvre littéraire est susceptible d'une double utilisation à chacune desquelles correspond un droit distinct et une législation particulière.

Elle peut être tout d'abord utilisée pour un usage en quelque sorte individuel, par sa reproduction sous forme d'exemplaires destinés à procurer à celui qui les achète la connaissance de l'ouvrage.

A cette première utilisation correspond le droit de publication et d'impression, que régissent la loi des 19-23 juillet 1793 et l'article 425 du Code pénal.

En second lieu, l'œuvre peut être destinée à un usage en quelque sorte collectif, par son exécution publique devant des spectateurs qui, tous à la fois, en ont la perception.

A cette seconde utilisation, correspond le droit de représentation que régissent la loi de 1791 et l'article 428 du Code pénal.

Ces deux droits, destinés à assurer à l'auteur les bénéfices que peuvent procurer les différentes utilisations de son œuvre sont parfaitement distincts et la cession de l'un n'emporte pas cession de l'autre.

C'est ainsi que l'entrepreneur de spectacles qui ac-

quiert le droit de représenter une pièce de théâtre n'acquiert pas par là même le droit d'en publier le livret. Et à l'inverse, l'éditeur du livret ne peut prétendre au droit de faire représenter la pièce (1).

D'autre part, le droit de représentation n'est pas exclusivement réservé aux pièces de théâtre ou aux ouvrages composés pour la scène :

C'est bien pour ces ouvrages que le droit de représentation trouve ses applications les plus fréquentes. Mais il n'en existe pas moins pour les ouvrages purement littéraires qui n'ont pas été à l'origine destinés à la scène.

Dans ce dernier cas, il n'existe si l'on veut qu'en puissance, mais il prendra corps et recevra son application effective dès que l'ouvrage aura subi l'appropriation nécessaire pour être représentée (2).

On peut donc poser ce principe que l'auteur d'un roman a, sur son ouvrage, le droit de représentation, et que ce droit est distinct du droit de publication.

Si étendue que l'on suppose la cession du droit de publication elle ne confère à l'éditeur que ce droit, et laisse intact le droit de l'auteur de faire représenter son roman après l'avoir adapté à cette destination nouvelle, pour laquelle il ne l'avait pas à l'origine composé.

(1) Paris, 30 janvier 1865, A. P. I. 1865, p. 5. — Pouillet, *Propriété littéraire*, n° 746.

(2) Pouillet, *Propriété littéraire*, n° 747. — Blanc, *De la contrefaçon*, p. 220.

C'est par application de ce principe qu'on reconnaît sans difficulté au romancier le droit de faire représenter une pièce de théâtre tirée de son roman, sans avoir à obtenir le consentement de l'éditeur qui a acquis le droit de publication, et de conserver pour lui seul le bénéfice de ces représentations.

Doit-on décider qu'il en est de même pour la représentation de scènes cinématographiques tirées, par l'auteur, de son roman ?

La négative a été soutenue :

Les projections cinématographiques, a-t-on dit, ne pourraient constituer des œuvres dramatiques : elles ne seraient que des reproductions pures et simples des scènes du roman, par un procédé différent de l'imprimerie, mais sans donner lieu au travail de composition dramatique qu'accomplit l'auteur pour tirer de son roman une pièce de théâtre.

Ce raisonnement nous paraît prêter à une double critique.

Il n'est pas exact, tout d'abord, de dire que les projections cinématographiques ne sont pas des œuvres dramatiques et ne donnent lieu à aucun travail de composition dramatique.

Nous avons vu, au début de ce chapitre, qu'elles étaient composées comme des œuvres dramatiques : que la mise en scène et l'exécution y étaient réglées de même, et qu'elles donnaient lieu, au moins pour la prise de vue, à une véritable représentation, jouée par

des personnages réels ; et qu'elles n'en différeraient que par le procédé employé pour les reproduire par la suite devant les yeux des spectateurs.

Au surplus et en second lieu, ce qui fonde le droit pour l'auteur de faire représenter une pièce de théâtre tirée de son roman, ce n'est pas le travail de composition dramatique qu'il accomplit pour adapter son œuvre à la scène : c'est uniquement l'utilisation particulière qu'il fait de son œuvre en la faisant représenter.

Il n'a cédé à l'éditeur que le droit de publier son ouvrage, c'est-à-dire de l'utiliser en le reproduisant sous forme d'exemplaires imprimés ou gravés, destinés à l'usage individuel de ceux qui les acquièrent. Mais cette cession ne touche en rien au droit d'utiliser l'ouvrage, en le faisant représenter en public. Le droit de représentation, qui assure les bénéfices de ce genre d'utilisation, demeure tout entier à l'auteur.

S'il lui est reconnu ce n'est pas à raison du travail de composition dramatique qu'il accomplit.

Pour les pièces de théâtre, en effet, qui sont composées précisément en vue de la représentation, et dans lesquelles le travail de composition dramatique existe dès l'origine, les deux droits sont cependant distincts : l'éditeur, qui acquiert le droit de les publier, n'acquiert pas par là même le droit de les faire représenter.

Etant donné que le droit de représentation appartient à l'auteur uniquement à raison de l'utilisation particulière qu'il fait de son ouvrage lorsqu'il le fait repré-

senter, et que, d'autre part, les projections cinématographiques constituent la représentation d'une œuvre dramatique, nous déciderons donc que l'auteur d'un roman peut librement en tirer des projections cinématographiques, et les faire représenter sans le consentement de l'éditeur, et garder pour lui seul le produit de ces représentations.

Tout récemment, le Tribunal de la Seine, puis la Cour de Paris, ont eu à résoudre cette question. Disons tout de suite que l'un et l'autre l'ont tranchée dans le sens et pour les raisons que nous venons d'indiquer.

Le procès mettait en présence MM. Calmann-Lévy, éditeurs, et les héritiers d'Alexandre Dumas Père. Au décès de ce dernier, ses œuvres avaient été divisées en deux lots : dans le premier furent mis les romans et le droit de les éditer ; le second comprenait le théâtre et le droit de représentation. Le premier lot fut acquis par l'éditeur Calmann-Lévy, tandis que le second resta aux héritiers de Dumas.

Ceux-ci ayant autorisé une maison de films cinématographiques à faire représenter des scènes tirées des romans de Dumas (*Les Trois Mousquetaires*, *la Dame de Montsoreau* et *la Tour de Nesles*), MM. Calmann-Lévy ont pensé qu'il y avait là un empiètement sur le droit d'édition qui leur était réservé et ont assigné les héritiers Dumas devant le Tribunal de la Seine.

Les œuvres cinématographiques incriminées, faisaient-ils plaider, devaient être considérées comme

rentrant dans l'édition et non dans la représentation théâtrale des œuvres de Dumas : constituées par des photographies elles étaient assimilables à des livres d'images, et c'était une véritable édition illustrée des œuvres de Dumas dont chaque film constituait un exemplaire pour ne pas dire un volume.

Le Tribunal a repoussé cette prétention : sa décision fait à la fois ressortir et que l'œuvre cinématographique est une œuvre dramatique, et que la projection de cette œuvre rentre dans l'utilisation protégée par le droit de représentation et non par le droit d'édition (1).

« Attendu — dit le jugement — qu'alors que l'édition
« illustrée d'une œuvre dramatique s'adresse à l'indi-
« vidu, la projection du film s'adresse à la foule.

« Que si cette projection utilise comme illustrations
« la photographie, elle emprunte à l'interprétation
« théâtrale ses idées, son scénario, sa mise en scène, le
« jeu mimique de ses acteurs; que pour la foule elle
« produit des impressions très voisines de celles du
« théâtre, et sans rapport avec celles fournies par un
« livre illustré, qui ne peut être sérieusement goûté
« que dans l'intimité tout au moins;

« Qu'ainsi la projection d'une œuvre dramatique doit
« être réputée concurrencer les représentations théâ-
« trales de cette œuvre. »

Appelée à se prononcer sur la question, la Cour

(1) Trib. Seine (3^{me} chambre), 18 décembre 1911.

d'Appel de Paris (1), en confirmant le jugement qui lui était déferé, a précisé à son tour, et que l'œuvre cinématographique constituait, tant par son mode de composition que par les moyens d'interprétation employés, une œuvre dramatique, et que la projection de cette œuvre sur un écran constituait une représentation et rentrait, par conséquent, dans l'exploitation théâtrale.

Voici les principaux considérants de l'arrêt :

« Considérant que la reproduction cinématographique d'un scénario tiré d'une œuvre littéraire ou dramatique est destinée à être projetée sur un écran ;

« Que cette projection donne l'illusion de la vie, du mouvement et du jeu des acteurs ; que, bien que celui-ci y soit toujours identique et qu'aucune modification ne puisse être apportée à l'interprétation, qui une fois saisie reste toujours la même, cette représentation n'en constitue pas moins une représentation théâtrale ;

« Que la représentation cinématographique a, en effet, à son origine un scénario créé par un auteur, mimé par des acteurs devant un appareil, et pour destination principale, sinon unique, d'être donnée en spectacle devant un public plus ou moins nombreux ;

« Qu'elle doit donc être considérée comme rentrant dans l'exploitation théâtrale et ne peut être assimilée à une édition. »

(1) Cour de Paris (3^e Chambre), 17 mai 1912.

Cette première question résolue, il faut s'en poser une seconde, qui n'a pas été soumise au Tribunal dans l'espèce que nous venons de rapporter :

Une fois adaptée à la scène, l'œuvre littéraire, roman ou nouvelle, peut être sous cette nouvelle forme publiée et non plus représentée.

A qui appartiendra le droit de faire cette publication ?

Est-ce à l'auteur ? Est-ce, au contraire, à l'éditeur qui avait acquis le droit de publier le roman sous sa forme primitive ?

Il n'y a pas, à l'égard des pièces de théâtre tirées d'œuvres littéraires, de pratique constante ni d'usage établi :

On peut faire remarquer tout d'abord que le droit reconnu à l'auteur de faire librement représenter une pièce de théâtre tirée de son ouvrage, n'amène pas nécessairement à lui reconnaître le droit de faire éditer sa pièce par un autre éditeur que celui auquel il a cédé le droit d'éditer l'ouvrage dont elle est tirée.

La pièce de théâtre ne constitue pas, nous l'avons dit, une œuvre nouvelle complètement distincte de l'ouvrage dont elle est tirée. Elle constitue seulement une appropriation de cet ouvrage pour une utilisation différente, et c'est précisément à raison de l'utilisation différente que l'auteur fait de son ouvrage lorsqu'il le fait représenter sous forme de pièce que l'éditeur, cessionnaire seulement du droit d'utiliser l'ouvrage en le

publiant, ne peut s'opposer à sa représentation ni profiter du produit de cette représentation.

L'œuvre, appropriée à la scène, n'en reste pas moins la même, et si l'auteur peut encore la faire représenter c'est seulement parce qu'il en fait ainsi une utilisation différente de celle sur laquelle a porté le traité passé avec l'éditeur.

Si l'œuvre, sous sa forme nouvelle de pièce de théâtre, est, non plus représentée, mais publiée, si le livret en est imprimé et édité, on retombe dans le mode d'utilisation concédé à l'éditeur.

La différence d'utilisation qui permettait, tant qu'il s'agissait d'une représentation, de reconnaître à l'auteur un droit qui n'eût pas été cédé à l'éditeur, disparaît dès que l'on revient à la publication. La raison qui justifiait le droit reconnu à l'auteur de faire représenter une pièce tirée de son roman, ne peut donc plus être invoquée lorsqu'il s'agit de la publication de cette pièce.

Nous serions donc portés à admettre que si le droit de faire représenter une pièce de théâtre tirée d'un roman appartient à l'auteur seul, la publication de cette pièce doit être réservée à l'éditeur auquel a été cédé le droit d'éditer le roman.

Mais cette solution ne serait pas applicable indistinctement à toutes les espèces. Il faudrait notamment envisager la nature du traité passé avec l'éditeur.

Si, par exemple, l'éditeur n'avait acquis que le droit

de publier une seule édition, ou une édition d'un format déterminé, l'auteur ne serait pas dépouillé entièrement de son droit de publication : il conserverait le droit de publier son œuvre sous toute autre forme que celle dont il a concédé le bénéfice à l'éditeur, et notamment sous forme de pièce de théâtre.

Mais si le traité porte, au contraire, sur le droit général de publier l'ouvrage, c'est le monopole tout entier que la loi confère à l'auteur qui est transféré à l'éditeur. L'auteur est placé alors dans la même situation que les tiers et pas plus que les tiers il ne peut porter atteinte au monopole dont il s'est dessaisi au profit de l'éditeur (1).

Et puisque l'ouvrage, pour être transformé en pièce de théâtre, c'est-à-dire approprié à cette utilisation nouvelle que constitue la représentation, n'en demeure pas moins le même, sa publication sous cette forme serait de nature à préjudicier au monopole acquis par l'éditeur, la lecture de la pièce pouvant donner une connaissance suffisante du roman pour dispenser le public d'acheter un exemplaire de celui-ci.

La publication et la vente de la pièce serait donc de nature à nuire au débit du roman.

(1) Trib. Seine, 14 février 1826, *Gaz. Trib.*, 17 février 1826 ; Trib. Seine, 16 janvier 1834, *Gaz. Trib.*, 20 janvier 1834 ; Paris, 12 juillet 1862, A. P. I., 1862, p. 314 ; Paris, 12 avril 1862, A. P. I., 1862, p. 228.

Cette considération nous paraît devoir faire trancher en faveur de l'éditeur la question de la publication des pièces de théâtre tirées de l'ouvrage dont on traite ici a concédé, d'une façon générale, le droit de publication.

Faudrait-il donner la même solution pour les projections cinématographiques qui seraient tirées de cet ouvrage ?

Les projections cinématographiques ne sont guère, jusqu'à présent, utilisées que pour la représentation : l'usage privé, individuel, auquel correspondrait le droit de publication est assez peu répandu, et ne semble pas devoir se répandre. A la différence des instruments de musique mécanique, et notamment du phonographe, le cinématographe semble rester surtout un instrument de spectacles : peu de personnes en font un usage particulier.

De ne serait pas là, il est vrai, une raison suffisante pour adopter à l'égard des projections cinématographiques une solution différente de celle que nous avons donnée pour les œuvres dramatiques proprement dites. Le peu de développement de l'utilisation individuelle, particulière, des films cinématographiques, n'est pas une raison pour les soustraire au monopole acquis par l'éditeur.

Mais il existe une raison plus sérieuse, c'est que les projections cinématographiques ne peuvent être considérées comme une publication de l'œuvre dont elles

sont tirées et qu'elles ne peuvent faire aucun préjudice au débit de cette œuvre.

C'est une question sur laquelle nous reviendrons au chapitre suivant et sur laquelle nous aurons à fournir des explications plus étendues.

Mais si nous admettons, dès à présent, que les projections cinématographiques sont impuissantes à donner de l'ouvrage dont elles ont tirées une connaissance suffisante pour dispenser de connaître cet ouvrage lui-même et, par conséquent, d'en acquérir un exemplaire, il s'en suit qu'elles ne peuvent faire aucune concurrence au débit de l'ouvrage et en restreindre la vente.

Or, c'est précisément la concurrence, l'atteinte portée au monopole dont l'éditeur est devenu titulaire, qui a servi de base à notre décision lorsqu'il s'agissait de la publication de pièces de théâtre tirées d'un roman.

Dès que cette concurrence ne se retrouve plus, l'auteur doit reprendre sa liberté.

Nous admettrions donc volontiers qu'à la différence des pièces de théâtre, les films cinématographiques tirés d'un ouvrage peuvent être librement édités par l'auteur de cet ouvrage.

CHAPITRE II

DE LA CONTREFAÇON PAR LE CINÉMATOGRAPHE

SOMMAIRE

Comment est née la question ; le procès Courteline.

L'auteur a-t-il le monopole du sujet qu'il développe ?

La jurisprudence. — La doctrine.

Conclusion qui s'en dégage.

Son application au cinématographe.

Comparaison du jugement Courteline avec la jurisprudence du Tribunal de la Seine. — Sa critique.

Arrêt de la Cour de Paris.

Critiques dont cet arrêt a été l'objet.

Les dispositions de la convention de Berlin sur la contrefaçon par le cinématographe.

Le vœu du Congrès de Copenhague. — Sa critique.

Lorsque le cinématographe sortit du domaine purement scientifique et que les projections cinématographiques cessèrent d'être de simples expériences de physique pour devenir un spectacle proprement dit, les sujets représentés furent d'abord empruntés aux scènes de la réalité.

Puis, comme le public y prenait goût et que ce

genre de spectacles se vulgarisait, la réalité devint insuffisante pour les alimenter : il fallut y suppléer en exécutant des scènes spécialement composées pour être reproduites sous forme de projections cinématographiques.

On se borna tout d'abord à copier les scènes que la réalité pouvait offrir : mésaventures d'un ivrogne ou d'un distrait, tribulations d'un cycliste débutant, etc.

Il n'y avait là que des sortes de « faits divers » feints au lieu d'être réels, ou l'action des personnages n'était coordonnée par aucune intrigue et n'exprimait aucun sentiment.

Le public, qui s'en était d'abord contenté, s'en lassa et réclama un spectacle qui intéressât son cœur ou son intelligence en traduisant la vie morale.

La pantomime cinématographique, ainsi amenée à représenter les sentiments et leurs conflits, entra véritablement dans le domaine de l'art dramatique.

Auparavant, les littérateurs ou les dramaturges ne s'étaient guère plus préoccupés des spectacles cinématographiques que des contorsions des clowns de cirque ; mais du jour où la pantomime cinématographique devint un véritable drame, où elle prit pour sujet les sentiments et les passions, les auteurs se sentirent concurrencés sur leur propre domaine. Le cinématographe relevant dès lors du même genre que leurs propres œuvres, la concurrence se fit plus directe. Des ressemblances furent remarquées avec certains

ouvrages et dénoncées comme contrefaçons ou plagats.

Les Tribunaux furent saisis. Tandis que le Tribunal de la Seine se prononçait dans un sens, la Cour de Paris, sur la même espèce, se prononçait en sens contraire (1).

Et l'émotion fut assez vive dans le monde littéraire pour que l'Association littéraire et artistique internationale délibérât sur la question dans sa session de Copenhague et que la Conférence de Revision de Berlin insérât, parmi ses résolutions, une disposition spéciale aux reproductions et adaptations cinématographiques.

Nous nous proposons d'étudier dans ce chapitre les questions que soulèvent la reproduction ou l'adaptation d'une œuvre littéraire ou dramatique au moyen du cinématographe.

Cette étude serait simple s'il ne s'agissait que de reproductions intégrales. Mais il est assez rare d'en rencontrer en cette matière et d'ailleurs, par leur nature même, les projections cinématographiques ne peuvent jamais être la reproduction absolue d'une œuvre littéraire et ne sauraient que rarement reproduire intégralement une œuvre dramatique.

Le cinématographe nous mettra donc presque tou-

(1) Affaire Courteline, Trib. Civ. de la Seine, 7 juillet 1908; Paris, 12 mai 1909, Dall., 1910, II, 81.

jours en présence de reproductions partielles, et pour apprécier si elles constituent une atteinte aux droits de l'auteur, il nous faudra rechercher l'étendue de ces droits et les éléments auxquels ils s'appliquent.

Une nouvelle, un roman, une pièce de théâtre, constituent toujours le développement d'un sujet ; d'une donnée, dit-on pour les œuvres littéraires, d'un scénario, dit-on plutôt pour les œuvres dramatiques.

Est-ce que le droit de l'auteur s'étend au sujet sur lequel il a composé son ouvrage, comme aux développements qu'il a donnés à ce sujet ?

Cette question n'est pas née d'hier : elle s'est posée et on l'a discutée à propos de tous les procès en contrefaçon nés d'une reproduction partielle. Elle est revenue sur le tapis lorsque les auteurs dramatiques ont poursuivi les auteurs de projections cinématographiques.

Il nous faut donc l'étudier à notre tour.

La thèse des auteurs, c'est que la donnée de leur ouvrage leur appartient et qu'on ne peut la reproduire sans porter atteinte à leurs droits. Dans le procès que nous relations au début de ce chapitre, la plaidoirie de leur avocat, M^e José Théry, publiée dans la *Revue des grands procès contemporains*, et dont un extrait fut, sous forme de note, adressé à l'Association littéraire et artistique internationale et motiva un vœu de cette Association, constitue un véritable plaidoyer pour la propriété du scénario, ou plutôt, puisque nous avons

rejeté l'idée et la notion de propriété en cette matière et évité autant que possible d'employer ce mot, pour le droit exclusif de l'auteur d'utiliser le scénario sur lequel est bâtie sa pièce.

On a cherché, et on déclare avoir trouvé, dans la jurisprudence, la consécration de ce système : non pas sans doute dans des arrêts relatifs au cinématographe, cette invention étant trop récente encore pour que la question ait pu se poser à son égard, mais dans des décisions rendues sur des questions de contrefaçon de romans ou de pièces de théâtre par d'autres romans ou d'autres ouvrages dramatiques.

Nous nous sommes reporté à ces décisions et nous estimons qu'elles n'ont pas la portée qu'on leur attribue.

On a cité tout d'abord certains arrêts déclarant que le plan de l'ouvrage, l'ordonnance du sujet, la conception et le développement des caractères, l'agencement des scènes, la conduite de la pièce, son action et ses effets, ont une importance capitale, et que c'est contrefaire que de transformer en opéra un drame en prose, encore qu'on lui ait fait subir les modifications nécessaires pour l'adapter à ce genre de spectacles (1).

Il est aisé de se rendre compte, même par un examen sommaire de ces arrêts, qu'ils visaient une reproduc-

(1) Paris, 6 novembre 1841. Blanc, p. 178 ; Paris, 30 janvier 1865, A. P. I., 65, p. 5.

tion bien plus étendue que dans le cas qui nous occupe, puisque, outre le plan de l'ouvrage et l'ordonnance du sujet, ils énumèrent notamment la conception et le développement des caractères, la conduite de la pièce, son action et ses effets.

Et si l'on se reporte aux arrêts eux-mêmes on voit qu'ils furent rendus à une époque où l'opéra italien puisait dans le répertoire dramatique français la plupart de ses livrets. On se bornait à traduire purement et simplement en italien la pièce française, à lui faire subir quelques coupures ou arrangements nécessaires pour l'adapter à la musique du compositeur, et, parfois, traduite à nouveau en français, elle reparaissait transformée en opéra, sur les scènes françaises, où on l'avait vu représenter comme drame.

Cette situation, que tranchaient les arrêts que nous venons de rapporter, peut-elle se comparer à celle qui nous occupe ?

La contrefaçon portait sur bien d'autres choses, et plus importantes, que le scénario : comment en conclure, dès lors, que les Tribunaux voient une contrefaçon dans la reproduction de la seule donnée générale d'une pièce ?

On a cité de même un arrêt condamnant comme contrefacteurs des auteurs qui avaient, sans le consentement d'un romancier, transformé son roman en une pièce de théâtre. Une nouvelle de Paul de Musset, intitulée : *M. de Coylin* avait été mise à la scène sous

forme de vaudeville. Saisis de la réclamation de Paul de Musset, le Tribunal de la Seine, puis la Cour de Paris (1), condamnèrent les auteurs du vaudeville, en constatant qu'il reproduisait toute la conduite du roman, c'est-à-dire « le cadre, l'exposition, les personnages et les incidents » et que d'ailleurs, en beaucoup d'endroits, le vaudeville était non plus seulement une imitation, mais la « copie littérale et servile du roman ».

Alors que l'arrêt relève la présence de tant d'autres éléments, peut-on affirmer que la condamnation était basée sur la reproduction de la donnée générale ?

On peut en dire autant d'un arrêt assez récent de la Cour de Paris (2) qui a considéré comme une contre-façon « le fait de publier un roman qui est la reproduction, avec des additions de pure amplification, « d'un drame antérieur, dans son sujet, son plan, ses « scènes, ses personnages, leurs noms, leurs professions, leur langage et leurs impressions particulières » ?

Ici encore l'emprunt dépassait la donnée générale et s'étendait à des éléments singulièrement plus nombreux et plus importants de l'œuvre originale.

C'est donc forcer le sens et la portée de ces arrêts que d'y voir la condamnation de l'emprunt ou de la reproduction de la donnée générale et de cela seulement.

(1) Trib. Seine, 2 juillet 1839 ; Paris, 27 janvier 1840. *Rép.*, Dalloz., v^o Propriété littéraire, n^o 187.

(2) Paris, 25 janvier 1900, *Dall.*, 1900, II, 511.

On a tiré argument aussi d'une autre catégorie de décisions judiciaires.

Il est certains ouvrages, a-t-on dit, qui contiennent le résumé, et en quelque sorte la donnée générale d'une pièce de théâtre : ce sont les analyses. Or, la jurisprudence reconnaît à l'auteur seul le droit de publier ces analyses et condamne comme contrefacteurs ceux qui les éditent sans son autorisation.

Parmi les arrêts parfois cités, deux du moins (1) sont étrangers à notre hypothèse : ils concernent des comptes rendus de pièces, que des journaux publièrent, avant la première représentation, par mesure de représaille et pour se venger en quelque sorte du refus de l'auteur d'admettre, comme il est d'usage, la presse à la répétition générale.

L'auteur ne se plaignait pas ici d'une contrefaçon, c'est-à-dire d'une concurrence faite à son œuvre, mais du préjudice qui lui était causé par la révélation, faite avant le moment qu'il avait choisi, de ce que cachait le titre de son œuvre. Il se plaignait qu'on eût compromis le succès de curiosité qu'il avait voulu obtenir en ne publiant pas son œuvre avant la première représentation.

D'autres arrêts, au contraire (2), ont réellement tran-

(1) Trib. Civ. Seine, 20 nov. 1889, A. P. I., 90, 208 ; Trib. Civ. Seine, 9 mai 1890. *Droit*, 14 mai 1890.

(2) Nîmes, 25 février 1864, A. P. I., 64, 387 ; Trib. Corr. Marseille, 28 novembre 1891. *Droit*, 17 janvier 1892 ; Trib. Corr. Seine, 2 mars 1897. Paris, 17 juin 1897, A. P. I., 98, 298 et 299.

ché la question de savoir si les analyses de pièces constituent une contrefaçon : toutes ces décisions considèrent comme une contrefaçon le fait de livrer au public une analyse qui peut lui tenir lieu du livret et est de nature à diminuer ou à paralyser le débit de celui-ci.

Mais il faut remarquer que toutes les espèces sur lesquelles ces arrêts furent rendus concernaient des livrets d'opéras ou d'opéras-comiques. Sans doute ces livrets relèvent de l'art littéraire ou dramatique ; cependant on ne peut méconnaître qu'ils ne sont pas destinés au même usage que l'exemplaire d'un roman, par exemple : si le spectateur les achète, ce n'est pas pour se procurer le plaisir intellectuel de lire l'œuvre de l'auteur, car leur lecture est généralement assez fastidieuse : c'est bien plutôt pour suivre plus aisément la marche de l'action. Il veut goûter la musique ou le chant sans être distrait par la préoccupation d'y chercher la marche et le sens de la pièce.

D'autre part, la partie littéraire ou dramatique d'un opéra n'est le plus souvent qu'un canevas sommaire et assez grossier, en sorte qu'une analyse assez détaillée s'en rapproche d'assez près et peut en tenir lieu au spectateur.

Etant donné cette double particularité des livrets d'opéra, tant au point de vue de leur nature même que de leur utilité, il est certain qu'une analyse est susceptible de leur faire concurrence et d'en diminuer le débit.

Semblable concurrence, qui constitue la base de toute action en contrefaçon ne se retrouve pas à l'égard d'une œuvre dramatique ou littéraire dont l'intérêt consiste surtout dans le développement des situations et dans l'étude psychologique des personnages. Ce dont une analyse ne saurait tenir lieu.

Au surplus, la jurisprudence en matière d'analyses n'est pas unanime, et un jugement récent du Tribunal civil de Montpellier semble indiquer un retour à des principes moins absolus (1).

Pour tout ce qui n'est pas le texte même d'une œuvre littéraire, dit ce jugement, les Juges ont un pouvoir souverain d'appréciation, et doivent se garder de poser des règles trop absolues, la diversité des situations entraînant une grande diversité dans les solutions.

C'est à tort notamment qu'on a ainsi posé en principe que toute analyse, quelle qu'elle soit, constitue toujours une contrefaçon, si elle ne fait pas partie d'un ouvrage ayant son individualité propre.

Dans bien des cas, il est vrai, l'analyse peut tenir lieu au public de l'œuvre originale et la remplace, mais il n'en est pas ainsi pour les œuvres littéraires.

Et, après avoir constaté que dans l'espèce qui leur était soumise, les extraits très sommaires sur lesquels se basait la poursuite ne pouvaient être considérés comme contenant, même partiellement, la substance

(1) Montpellier, 25 avril 1901. *Droit*, 10 novembre 1901.

et l'utilité de l'œuvre, le jugement ajoute : « Il est puéril de soutenir qu'un article de quelques lignes peut « tenir lieu du livret tout entier à celui qui, ne se contentant pas du plaisir que lui donnent la musique et « le spectacle des yeux, veut connaître réellement « l'œuvre qui attire son attention. »

Ce jugement nous paraît faire retour à une appréciation plus exacte des choses :

Il y a contrefaçon dans le fait de fournir au public un ouvrage pouvant tenir lieu de l'œuvre originale et la remplacer. Les Tribunaux ont donc pu, très exactement, condamner les analyses de livrets d'opéras ou d'opéras comiques, parce qu'alors le but et l'utilité du livret est de permettre de suivre plus aisément le spectacle et que l'analyse atteint le même but. Il n'en est pas de même dans d'autres hypothèses et à l'égard d'autres ouvrages, et on ne peut étendre ces arrêts à des situations où les circonstances particulières qui les ont motivés ne se retrouveraient pas.

Une dernière remarque pour terminer sur ce point :

Les auteurs se montrent moins susceptibles à l'égard d'autres ouvrages qui cependant contiennent aussi l'analyse de leurs pièces. Nous voulons parler des comptes rendus que publient tous les journaux lorsque paraît un ouvrage nouveau.

Il n'y a là, dit-on, qu'une tolérance des auteurs. Sans doute, mais s'il est vrai qu'une simple analyse puisse faire tort à l'auteur et porter son œuvre à la connais-

sance du public de telle sorte qu'elle nuise à son débit, une si longue tolérance est faite pour surprendre.

L'examen des arrêts qui ont été invoqués à l'appui de ce qu'on a appelé la propriété du scénario, nous amène à conclure que, dans certaines des espèces qu'ils ont solutionnées, l'emprunt dépassait de beaucoup la donnée générale et portait sur des éléments plus nombreux et plus importants, ou que, dans les autres cas, la concurrence résultait de circonstances particulières qui enlèvent à ces arrêts leur portée générale et ne permettent pas de les appliquer à des espèces où ces mêmes circonstances ne se retrouveraient pas.

Il nous a paru intéressant de rechercher la solution adoptée par les Tribunaux lorsque la similitude de donnée générale servait seule de base aux poursuites de contrefaçon. Les décisions que nous avons retrouvées méritent d'être rapportées, car elles révèlent une opinion précisément contraire à celle que l'on présentait comme consacrée par la jurisprudence.

La plus célèbre concerne un procès, un procès que Mario Uchard, auteur d'un drame intitulé *La Fiamina*, intenta à Sardou au sujet du drame que celui-ci avait fait représenter sous le titre d'*Odette*. C'est à ce propos que Sardou, pour répondre aux accusations de plagiat dont il était l'objet, publia une brochure demeurée célèbre : *Mes Plagiats* (1).

(1) Uchard c. Sardou, Trib. Civ. de la Seine, 10 août 1883. *Le Droit*, 11 août 1883.

La question posée par ce procès, disait Pouillet, qui plaidait pour Mario Uchard, était de savoir jusqu'où s'étend le droit de l'auteur d'un ouvrage dramatique, « et spécialement de savoir si l'auteur d'une pièce de théâtre a la propriété du sujet qu'il a trouvé, de la fable qu'il a conçue et imaginée, arrangée, combinée, en un mot, ce qu'on appelle en langage technique l'intrigue de la pièce ».

Le mérite d'une œuvre théâtrale, soutenait-il, tient essentiellement à l'idée, à la disposition des scènes, au développement des épisodes. Le sujet, c'est-à-dire l'attitude des personnages les uns vis-à-vis des autres, constitue la partie capitale de la pièce. Ce que Mario Uchard revendiquait, ce n'était pas la situation de chacun des personnages pris isolément : c'était l'arrangement de ces situations dans un ordre voulu. Et ce qu'il reprochait à Sardou, c'était d'avoir pour sa pièce adopté un sujet identique, partant du même point, passant par les mêmes péripéties, et aboutissant au même dénouement.

Le droit de l'auteur, soutenait, au contraire, l'avocat de Sardou, porte essentiellement sur la forme particulière que l'écrivain donne à une idée générale. Et il ne faut pas signaler, dans deux pièces, tout ce qui les rapproche par l'idée générale, en omettant tout ce qui les sépare dans l'exécution, c'est-à-dire dans la forme particulière de l'œuvre. C'est raisonner comme quelqu'un qui, mettant côte à côte deux squelettes, dirait :

« Voyez comme ils se ressemblent. » Si en effet on rend à chacun ses muscles, sa physionomie, ses mouvements, ces deux squelettes semblables feront des hommes bien différents.

Le Substitut Roullier qui occupait le siège du Ministère Public, constatait d'abord, dans ses conclusions, la similitude indéniable de l'intrigue dans les deux pièces. Dans l'une comme dans l'autre, disait-il, un mari séparé de sa femme, a conservé l'enfant. Plus tard il retrouve sa femme dont la vie irrégulière devient un obstacle au mariage de l'enfant. Et dans les deux pièces l'amour maternel amène la femme à se sacrifier, à disparaître, pour ne pas compromettre l'avenir de son enfant.

Le Ministère Public recherchait ensuite à quel moment, dans la composition d'une œuvre dramatique, se révèle le droit privatif de l'auteur.

L'auteur choisit d'abord l'idée générale qui servira de thème à sa pièce : ce n'est pas sur cette idée que porte son droit, puisque, rappelait le Ministère Public, le droit d'auteur ne porte que sur l'expression que l'artiste donne à l'idée générale.

L'auteur établit ensuite la donnée générale qui servira de base au développement de sa pièce : cette donnée est-elle le principal élément du droit de l'auteur, et la reproduire est-ce contrefaire ?

Non, répondait le Ministère Public, parce que si cette donnée peut bien constituer la trouvaille elle ne cons-

titue pas l'œuvre d'art : chacun peut rencontrer ou imaginer une donnée qui, convenablement développée, ferait une pièce remarquable. Mais encore faut-il qu'elle reçoive ce développement ; la vraie originalité de la pièce consistera donc dans la façon dont l'auteur développera sa donnée ou fera agir et parler ses personnages.

Sans doute deux pièces composées sur la même donnée auront entre elles un certain air de ressemblance, parce que toute donnée comporte naturellement un certain nombre de scènes à faire que chaque artiste verra et traitera. Mais si la ressemblance porte seulement sur la donnée et non sur les développements originaux qu'elle a reçus du premier auteur, il n'y a pas contrefaçon, parce que le droit privatif de l'auteur ne porte que sur la façon originale dont il a développé sa donnée.

Telle était l'opinion exprimée par le Ministère Public. Ce fut aussi celle que le Tribunal consacra.

« Attendu, dit-il notamment, que Mario Uchard en écrivant la *Fiamina*, et Sardou en composant *Odette* ont emprunté leur sujet au fond commun des sentiments et des passions qui agitent le cœur humain ; que Mario Uchard, lorsqu'il a enfermé ce sujet dans une action dramatique, n'a pu se l'approprier de telle sorte que nul autre ne fût en droit de l'aborder après lui... »

« Attendu que dans une œuvre destinée à la représentation, le sujet ne saurait être arbitrairement isolé des

autres éléments dont la réunion constitue l'ouvrage dramatique ; que, d'autre part, deux pièces de théâtre reposant sur la même donnée comportent nécessairement des personnages semblables et des situations analogues. »

Voici donc une première espèce où les Juges, tout en constatant la similitude certaine de la donnée générale, ont refusé d'y voir une contrefaçon.

En voici une autre (1) :

Deux auteurs dramatiques, MM. Oswald et Lévy, avaient soumis une opérette de leur composition, intitulée *Le Bigame*, à un directeur de théâtre, gendre d'Offenbach. Leur pièce, après des pourparlers assez longs, finit par être refusée, et quelque temps après ils voyaient représenter une opérette d'Offenbach, intitulée *M^e Péronilla*, dont les ressemblances avec la pièce qu'ils avaient composée les amenèrent à engager, devant le Tribunal de la Seine, un procès en contrefaçon.

Dans les deux pièces, exposait leur avocat, la donnée était la même : une jeune fille promise et mariée contre son gré à un vieillard parvenait cependant, grâce à une apparente bigamie, à épouser celui qu'elle aimait.

A cette similitude de donnée, s'ajoutait la similitude d'intrigue : dans ces deux pièces, la toile se levait sur

(1) Trib. Civ. Seine, 16 mars 1881, A. P. I, 1883, p. 300.

le chœur des invités célébrant les nocées du vieillard et de la jeune fille et le premier acte se terminait par la disparition du vieux mari avant la consommation du mariage.

Dans les deux pièces aussi l'union des deux amants était tramée, en dehors d'eux et à leur insu, par un oncle ou par une tante.

Dans les deux pièces enfin ce sont les avantages pécuniaires que, par contrat, le vieux mari reconnaît à la jeune fille, qui permettent à celle-ci d'épouser celui qu'elle aime.

Or, soutenaient MM. Oswald et Lévy, l'important en art dramatique est de trouver un fait, une situation, qui éveille l'attention et la tienne en suspens. L'intrigue, c'est-à-dire les incidents qui se groupent autour de cette donnée et dont le développement conduit au dénouement, n'est que l'accessoire de la donnée.

La donnée étant, continuaient-ils, le fond de l'œuvre, et la donnée qu'ils avaient imaginée, qu'elle fût heureuse ou non, n'étant en tous cas ni vulgaire, ni courante, ils devaient seuls avoir le droit de l'exploiter.

Ici encore le Tribunal refusa de voir dans la similitude de donnée, réelle pourtant, une contrefaçon, et débouta les demandeurs.

« Attendu — dit le jugement — que si le sujet est, il est vrai, le même et si les personnages se ressemblent, il n'en peut être autrement dans ce genre de farces

« espagnoles, et que l'idée commune, l'apparence de bigamie, est traitée différemment dans les deux pièces. »

N'est-ce pas, en réponse à la prétention nettement émise par les demandeurs, l'affirmation non moins nette que les auteurs n'ont de droit exclusif que sur la façon dont ils traitent et développent une donnée, et non sur cette donnée elle-même ?

Ce sont ces deux jugements qui, à notre connaissance, posent le plus nettement le principe en matière d'œuvres dramatiques. Mais la même opinion se retrouve aisément dans d'autres décisions.

En voici une assez récente (1) :

Bisson, auteur d'un vaudeville intitulé *Le Contrôleur des wagons-lits*, était accusé par Lecoq d'avoir plagié la pièce que ce dernier avait composée sous le titre de *Victimes d'Auguste* ?

De l'avis de la commission de la Société des Auteurs, la ressemblance entre les deux pièces était incontestable et notamment on retrouvait, au 3^e acte, une scène presque identique dans les deux pièces.

La prétention de Lecoq (et nous empruntons cette appréciation aux conclusions du Ministère Public) était de faire constater son droit sur une idée maîtresse dominant l'intrigue et réglant en quelque sorte la marche générale de l'œuvre dramatique jusqu'à un

(1) Trib. Civ., Seine, 15 janvier 1900. *Le Droit*, 2 février 1900.

dénouement dont l'analogie dans les deux pièces était presque de l'identité.

Cette prétention fut repoussée par le Tribunal qui débouta Lecoq. Les Juges constataient, il est vrai, que le sujet en lui-même avait été traité dès avant que Lecoq eût composé sa pièce et basaient en partie leur décision sur ce défaut de nouveauté.

Mais à l'égard tout au moins du dernier acte, dont la similitude avec celui de Lecoq était surtout reprochée à Bisson, ils déclaraient : « que si au dénouement, le
« fourbe, confondu par la réunion de ses victimes, se
« croit l'objet d'une hallucination, l'illusion de l'infidèle,
« fortuite dans les pièces précédentes, est amenée dans
« celle de Bisson, ménagée par la conspiration des deux
« femmes ; qu'elle est ainsi amenée et prolongée par
« une série de combinaisons ingénieuses *par lesquelles*
« Bisson a donné à ce dernier acte la touche caractéris-
« tique. »

Cette phrase ne révèle-t-elle pas la même opinion qui, dans les arrêts précédents, faisait déclarer au Tribunal que l'idée peut être la même sans qu'il y ait contrefaçon, pourvu qu'elle soit traitée différemment, ou qu'il ne faut pas isoler arbitrairement le sujet des autres éléments dont la réunion constitue l'œuvre dramatique ?

Citons enfin une dernière espèce (1) :

(1) Trib. Seine, 2 juin 1854. — Droit, 3 juin 1854.

M. de Boignes avait publié dans le *Constitutionnel* du 14 mai 1845 une anecdote de 36 ou 40 lignes « qui offrait, disait-il, le sujet d'un charmant proverbe ».

Le 14 février 1854 Scribe fit représenter au Théâtre Français une pièce en un acte, intitulée *Mon Etoile*, dont la donnée était identique à celle de la nouvelle écrite par M. de Boignes. D'où procès de la part de ce dernier qui, soutenant lui-même sa demande, exposait que l'idée était une propriété et qu'en s'emparant de son idée pour en faire le sujet d'une pièce Scribe avait attenté à sa propriété.

Le Tribunal, pour le débouter, invoqua d'abord que le fait, raconté par M. de Boignes, était réellement arrivé (ce qui d'ailleurs n'était pas bien démontré) et qu'en tous cas le récit de M. de Boignes n'ayant été accompagné d'aucune réserve était tombé dans le domaine public (ce qui était un argument des plus discutables).

Mais, ajoutait le Tribunal, l'insertion d'un récit dans une feuille périodique ne pouvait autoriser son auteur à réclamer le partage des produits de leur œuvre *aux auteurs qui auraient, par la forme, ajouté au fait historique toute la valeur que l'art ou le talent peuvent lui prêter.*

Ce dernier motif, qui justifiait à lui seul la décision du Tribunal, dépasse l'espèce particulière qui faisait l'objet du procès ; car si le Tribunal estimait que la valeur d'une œuvre résulte de la forme que le génie ou le

talent prête au sujet, sa décision n'eût pas été modifiée si ce sujet, au lieu d'être historique, eût été de l'invention du nouvelliste.

Ce n'est pas d'ailleurs uniquement en matière d'œuvres dramatiques que les Tribunaux ont refusé à l'auteur un droit exclusif sur le sujet de son ouvrage, abstraction faite de la forme qu'il lui a donnée.

Jules Verne était accusé d'avoir, dans la première partie de l'un de ses romans d'aventures, emprunté la donnée principale et les personnages d'une nouvelle de René de Pont-Jest. L'analogie était certaine. Cependant le Tribunal refusa de lui reconnaître la portée qu'on voulait lui attribuer et rejeta la demande (1).

Un commerçant de Belfort mettait en vente des statuettes représentant un lion couché et intitulées *Souvenir du Lion de Belfort*. Un procès en contrefaçon lui fut intenté par Bartholdi. La Cour de Besançon rejeta la demande (2) : « Attendu que ces statuettes « ne sont pas, à vrai dire, des reproductions du Lion « de Belfort ; *que ce sont des épreuves grossières, ne traduisant pas la pensée de l'artiste et ne rappelant en aucune façon son exécution.* »

La Cour se bornait en conséquence à interdire qu'elles fussent mises en vente sous l'étiquette *Souvenir du Lion de Belfort*.

(1) Trib. de la Seine, 17 janvier 1877, G.T., 41 et 18 janvier 1877.

(2) Besançon, 21 mai 1902, Dall., 04, II, 9.

Statuant sur un procès en contrefaçon intenté à propos de deux groupes de statuettes représentant un duel, la Cour de Paris déclarait : « que si, en principe, « il appartient à tout auteur de s'inspirer de la même « idée et de traiter le même sujet, c'est à la condition « *de ne pas porter atteinte à ce qui caractérise l'expression particulière et originale que l'artiste a donnée à sa* « *pensée* (1). »

Cette énumération nous paraît justifier suffisamment que la jurisprudence a toujours refusé de voir, dans la seule similitude de sujet ou de donnée, une contrefaçon, et de reconnaître aux auteurs le droit exclusif qu'ils revendiquaient sur cette partie de leur œuvre.

Beaucoup d'auteurs professent la même opinion.

L'auteur, dit, par exemple, M. Copper, n'acquiert de droit que sur la forme dont il revêt sa pensée, mais non sur la pensée même dont il s'est inspiré. Peu importe que cette pensée soit réellement personnelle à l'auteur ou qu'elle provienne, au contraire, du grand fond commun d'idées générales qui appartiennent à tous (2).

Ce que la loi protège, dit Chauveau dans son commentaire du Code pénal, c'est la forme donnée à la pensée, son mode d'expression. La manière dont le sujet est traité n'appartient qu'à l'auteur, mais le sujet

(1) Paris, 16 novembre 1893, Dall., 94, II, 64.

(2) Copper, *l'Art et la Loi*, n° 31.

appartient à tous. Chacun est libre d'entreprendre, sur la même matière, une œuvre semblable, à condition de ne pas reproduire les formes et la disposition d'une œuvre déjà faite (1).

Renouard pose également en principe que ce n'est pas la pensée même de l'auteur, le sujet qu'il a traité que la loi protège, mais le mode d'expression de ce sujet et l'application qu'il en a faite.

La pensée elle-même, une fois publiée, appartient à tous les esprits qui la recueillent et la méditent, et qui peuvent à leur tour en tenter des applications nouvelles (2).

La même opinion se trouve enfin dans plusieurs passages de l'ouvrage de Pouillet : « Ce qui appartient à l'auteur, ce qu'il peut revendiquer, c'est la forme de sa pensée, c'est l'ouvrage qu'il a écrit, peint ou sculpté pour la manifester... Qu'importe que l'auteur puise au fond commun, puisque le fond commun n'en demeure pas moins à la libre disposition de tous et n'en est pas appauvri, puisque la loi ne protège que ce qui porte le cachet de nouveauté, le cachet d'individualité de l'auteur » (3).

« Ce que la loi protège, dit-il ailleurs, c'est la forme dont l'auteur revêt sa pensée. La pensée elle-même échappe à toute appropriation et demeure dans le do-

(1) Chauveau, *Théorie du Code pénal*, t. VI, p. 32 et suiv.

(2) Renouard, II, p. 89.

(3) Pouillet, *Traité de propriété littéraire*, p. 36.

maine inviolable des idées, dont le privilège est d'être éternellement libre. Un homme de lettres choisit une thèse et en fait le sujet d'un drame. Est-ce qu'il pourra empêcher qu'un autre, s'inspirant de la même idée, la mette à son tour à la scène ? le droit de l'auteur, quel qu'il soit, est nécessairement limité à l'expression particulière, à la forme, aux développements qu'il a donnés à la pensée » (1).

Ceci enfin : « Un auteur prend un sujet dans l'histoire, dans la nature ou même dans son imagination, et, le traitant à sa manière, en fait un tableau, un dessin ou une sculpture. Dans le dernier cas comme dans les deux premiers il n'est propriétaire que de sa conception artistique, de la forme qu'il a donnée au sujet, mais non pas du sujet lui-même qui demeure dans le domaine public et que tout auteur peut traiter » (2).

Citons enfin l'opinion de quelques gens de métier :

Sardou, qui se connaissait aux choses de théâtre, disait « que l'art dramatique consiste moins dans le choix du sujet, nécessairement restreint à sept ou huit situations primordiales qui se répètent toujours depuis Adam, que dans le développement original par lequel on le rajeunit ».

Et il démontrait, en effet, par un rapprochement ingénieux, qu'à ne considérer que le scénario des deux

(1) *Loc. cit.*, p. 45 et 46.

(2) *Loc. cit.*, p. 95.

pièces, on en arrivait à cette conclusion que le *Barbier de Séville* était une contrefaçon de l'*Ecole des Femmes*.

Et si l'autorité de Sardou peut sembler contestable, car il exprimait cet avis précisément à l'occasion du procès que lui avait intenté Mario Uchard, nous pourrions citer ces quelques lignes d'un auteur dramatique moderne, M. Ad. Brisson (1) : « La nouveauté ne réside pas dans la texture d'une intrigue. Elle est dans ce que sait y verser un esprit original. Nos chefs-d'œuvre classiques ne sont pour la plupart que des imbroglios italiens où le génie français a mis son empreinte. »

Quelle conclusion se dégage de la jurisprudence et des opinions doctrinales que nous venons de passer en revue ?

C'est que, si la reproduction partielle est en principe interdite comme la reproduction intégrale, c'est à condition, toutefois, qu'elle porte sur les éléments caractéristiques de l'œuvre reproduite et qu'elle puisse donner de cette œuvre une connaissance suffisante pour en tenir lieu.

Et cette condition n'est pas réalisée lorsque la reproduction porte seulement sur le sujet, la donnée générale de l'œuvre, et ne s'étend pas à la forme originale, aux développements que l'auteur lui a donnés.

(1) *Le Temps*, Chronique Théâtrale du 4 octobre 1910.

•
•

Si nous nous sommes étendus aussi longuement sur l'étude de cette question, c'est qu'elle présente, en matière de projections cinématographiques, un intérêt particulier.

Le cinématographe, mécanisme essentiellement muet, et apte seulement à reproduire le mouvement, ne peut, en effet, donner la reproduction intégrale d'une œuvre purement littéraire. Le style de l'auteur échappe aux projections cinématographiques. Le langage mimé, si l'on peut dire, qui constitue leur seul moyen d'expression, ne peut pas fournir une traduction exacte et identique du langage écrit employé par l'auteur.

Ce langage mimé, d'ailleurs, est impuissant à rendre les mêmes développements, parce qu'il ne peut exprimer les mêmes nuances et les mêmes détails. L'évolution d'un sentiment, l'état d'âme, que le roman analyse dans tout un chapitre, se réduit dans la pantomime à quelques gestes. Et l'action elle-même qui fait l'objet de tout un volume, se trouvera réduite à quelques scènes qui se dérouleront en quelques instants.

Il y a impossibilité matérielle à mimer tout un roman. Pour l'adapter au cinématographe il faudra nécessairement retrancher une quantité de développements et condenser l'action principale dans une

pantomime de courte durée, qui ne contiendra que les grandes lignes, la donnée générale.

Il en est de même à l'égard des œuvres dramatiques :

Pas plus que le langage écrit, le langage parlé qui constitue le dialogue, ne se prête à une traduction exacte en langage mimé.

Sans doute, les œuvres dramatiques comportent aussi une partie mimée que le cinématographe pourrait bien reproduire intégralement. Mais le jeu des acteurs, reproduit sans être accompagné du dialogue qui, dans la pièce, le double et permet d'en saisir la signification, serait inintelligible.

Les spectateurs y prendraient autant d'intérêt qu'un sourd qui verrait une pièce théâtrale sans entendre les paroles.

Il n'est donc pas moins nécessaire ici, si l'on veut présenter au public un spectacle compréhensible, de retrancher, d'abrégé, de réduire l'action de la pièce à ses grandes lignes, d'en faire une pantomime très brève qui ne contiendra que le scénario.

Ainsi, dans la plupart des cas, les projections cinématographiques ne contiendront et ne pourront contenir que la donnée générale d'une œuvre, roman ou pièce de théâtre.

Ce n'est pas à dire toutefois qu'une reproduction intégrale soit toujours impossible.

On peut d'abord remédier à l'infirmité du langage

mimé en adjoignant au cinématographe un autre instrument mécanique, le phonographe, qui permettra de reproduire les sons et le langage. On est parvenu à régler assez exactement le mouvement de ces deux appareils pour que le dialogue reproduit par l'un corresponde au jeu des acteurs reproduit par l'autre.

D'autre part, toutes les œuvres dramatiques ne comportent pas une partie dialoguée : nous avons vu que les pantomimes et les ballets, d'où le dialogue est exclu, sont cependant des œuvres dramatiques. Il sera possible, par le cinématographe seul, d'en donner une reproduction intégrale.

Mais nos explications porteront surtout sur le cas de reproduction partielle, sur l'emprunt de la donnée générale d'un roman, ou du scénario d'une pièce de théâtre, et de son utilisation pour des projections cinématographiques.

Outre que c'est le cas le plus fréquent, c'est aussi la seule hypothèse qui prête à discussion et présente quelques difficultés.

La question qui se pose, disons-le tout de suite, n'est pas de savoir si la reproduction d'une œuvre par un procédé mécanique est licite ou doit être interdite :

Tout procédé, qu'il soit mécanique ou non, qui a pour résultat de porter une œuvre à la connaissance du public, doit être réservé à l'exploitation de l'auteur.

Le Tribunal de la Seine, dans plusieurs jugements qu'il a rendus le 7 juillet 1908, et que nous aurons à

discuter plus longuement dans les pages suivantes, déclare que les dispositions de la loi de 1793 ne sont qu'énonciatives : « Que le Législateur n'a pas entendu
« protéger seulement les éditions proprement dites,
« qui se produisent par l'impression ou la gravure,
« mais encore tous les modes de publication de quelque
« nature qu'ils fussent, de l'œuvre qui constitue la propriété privative de son auteur. »

Nous sommes, sur ce point, entièrement d'accord avec le Tribunal de la Seine. Et s'il est vrai que les projections cinématographiques puissent donner la perception de l'œuvre, nous n'hésiterons pas à dire que le film est une édition de cette œuvre et que les projections cinématographiques en constituent une représentation.

Il reste donc à savoir si les projections cinématographiques, alors qu'elles ne contiennent que la donnée générale, le scénario d'une œuvre, peuvent constituer une publication de cette œuvre.

Le Tribunal de la Seine l'a pensé, et sa décision est faite pour surprendre, car elle implique un revirement complet dans les opinions que le Tribunal avait jusqu'alors adoptées.

Sur la propriété du scénario voici, en effet, comment s'exprime le Tribunal :

« Attendu — déclare-t-il pour l'affaire Boubou-
« roche — que la création sur laquelle un auteur dra-
« matique peut prétendre à un droit de propriété pri-

« vatif, consiste, en dehors de la forme matérielle qu'il
« donne à sa composition, dans l'enchaînement des si-
« tuations et des scènes, c'est-à-dire dans la composi-
« tion du plan comprenant un point de départ, une
« action et un dénouement. »

Et, dans l'affaire du *Secret de Polichinelle* :

« Attendu que ces deux pièces (*Le Secret de Poli-
« chinelle* et *Le Bon Grand-Père* que l'on accusait d'en
« être l'adaptation) partant d'une situation commune
« et s'acheminant par les mêmes moyens vers le même
« dénouement. »

Sur le droit de l'auteur à l'idée maîtresse de son œuvre, la décision du Tribunal n'est pas moins en opposition avec ses précédents jugements :

« Attendu — dit-il — que l'idée maîtresse de l'œuvre
« de Courteline, c'est-à-dire la crédulité de l'homme
« simple que le besoin d'aimer et d'être aimé rend
« confiant à l'excès, qui, même en présence de la réa-
« lité, hésite et finit par demander pardon à sa maî-
« tresse infidèle, se retrouve avec son cadre et son
« plan dans la projection cinématographique, « Ta
femme nous trompe. »

« Attendu — dit-il pour la seconde espèce — que le
« *Secret de Polichinelle* repose sur un malentendu
« entre deux époux se prêtant mutuellement des senti-
« ments étroits et inflexibles, allant en conséquence
« voir en cachette l'un de l'autre l'enfant de leur fils
« et de sa maîtresse, se sentant attirés vers cet enfant

« par une tendresse irrésistible, et dans la crainte
« d'être surpris recommandant chacun de son côté
« que sa visite ne soit pas connue de l'autre, jusqu'au
« jour où ils se rencontrent chez leur petit-fils, recon-
« naissant qu'ils ont eu tort de se méfier l'un de
« l'autre, et où la réconciliation avec le fils et son amie
« intervient dans deux caresses pour l'enfant. »

Le Tribunal estime que la forme sommaire et grossière de ces projections cinématographiques, qui leur permet seulement de reproduire les grandes lignes, en laissant de côté toute l'étude psychologique, n'empêche pas qu'elles ne soient une adaptation des œuvres dont elles ont emprunté le scénario et l'idée maîtresse.

« Attendu — dit-il pour Boubouroche — que quelque
« imparfaite, rapide et grossière même que soit assu-
« rément la forme dans laquelle est reproduite cette
« projection cinématographique, elle n'en est pas
« moins l'adaptation de Boubouroche et constitue, en
« conséquence, une infraction aux lois précitées. »

« Attendu — dit-il pour le *Secret de Polichinelle* —
« que cette reproduction cinématographique, malgré
« son imperfection, quelque'impuissante qu'elle soit,
« dans sa force rapide et grossière même, à reproduire
« la fine et délicate analyse psychologique de Pierre
« Wolff, n'en est pas moins une adaptation du *Secret*
« de *Polichinelle*, et constitue une infraction aux lois
« de 1791 et de 1793. »

Sur les deux premiers points, le Tribunal prend donc nettement le contre-pied de ses propres décisions. C'est bien, en effet, la propriété du scénario que revendiquait Mario Uchard, et dans les termes mêmes où le Tribunal de la Seine le définit aujourd'hui, c'est-à-dire l'attitude des personnages les uns vis-à-vis des autres, l'agencement des situations dans un ordre voulu, le sujet identique, partant du même point de départ, passant par les mêmes péripéties, et aboutissant au même dénouement.

Les ressemblances n'étaient, à cet égard, ni moins étendues ni moins frappantes dans cette pièce que dans les affaires Courteline et Pierre Wolff.

Cependant le Tribunal de la Seine, adoptant les conclusions du Ministère Public, a refusé de faire droit à la demande de Mario Uchard par ce motif que le sujet ne saurait être arbitrairement isolé des autres éléments dont la réunion constitue l'ouvrage dramatique.

C'était bien aussi la propriété de l'idée maîtresse que revendiquaient Oswald et Lévy lorsqu'ils concluaient que l'important en art dramatique est de trouver une situation qui éveille l'attention et la tienne en suspens, et Lecoq, lorsqu'il voulait faire constater son droit exclusif sur une idée maîtresse, dominant l'intrigue, et réglant en quelque sorte la marche générale de l'œuvre jusqu'au dénouement.

Et cependant, pas plus en 1881 qu'en 1900, le Tribunal n'a consacré ces prétentions. Il a, au contraire,

décidé que la similitude de l'idée maîtresse ne pouvait être retenue comme contrefaçon lorsqu'il n'y avait pas emprunt de la forme sous laquelle le premier auteur l'avait traitée.

Et quant au troisième point, à savoir que, quelque rapide, sommaire et grossière que soit la pantomime tirée d'une œuvre dramatique, elle en constitue cependant une adaptation, le Tribunal se met ici en opposition avec l'arrêt de la Cour de Besançon, qui refusait de voir dans des statuettes du Lion de Belfort, exécutées d'après l'œuvre de Bartholdi, une contrefaçon de cette œuvre, parce que leur exécution grossière ne traduisait pas la pensée de l'artiste et ne rappelait en aucune façon son exécution.

Et cette opinion ne date pas d'hier, car Chauveau cite déjà une décision qui a refusé d'admettre que les dessins grossiers d'un papier de tenture pussent constituer la contrefaçon d'un tableau (1).

Quels motifs ont pu déterminer, dans les opinions du Tribunal, un revirement aussi complet ? Il est difficile de les apercevoir.

Les ressemblances soumises à son appréciation n'étaient ici ni plus étendues ni plus caractéristiques que dans les espèces antérieures. Comme dans les pièces de Sardou ou d'Offenbach, les points de ressemblance relevés dans les saynètes incriminées por-

(1) Chauveau, *Commentaire du Code pénal*, t. VI, p. 33.

taient uniquement sur la donnée générale des œuvres qu'on les accusait d'avoir contrefaites.

Et l'espèce était si bien la même que l'on retrouve, dans la plaidoirie prononcée en 1908 devant le Tribunal de la Seine, la même façon de raisonner, de présenter les choses, que dans les plaidoiries prononcées dans les affaires Sardou et Offenbach : même insistance sur l'importance du sujet, du plan, même tendance à isoler le sujet de la forme que le premier auteur lui avait donnée, pour en faire l'élément capital de l'œuvre.

Pourquoi le Tribunal, qui n'avait pas admis en 1883 cette façon de raisonner, l'a-t-il consacrée en 1908 ?

A vrai dire, il y avait bien entre les projections cinématographiques et les œuvres de Sardou ou d'Offenbach cette différence que ces derniers, sur le même sujet ou sur le même scénario que leurs devanciers, avaient composé une pièce de théâtre proprement dite, dont les développements, différents d'ailleurs de ceux des pièces précédentes, n'avaient pas moins d'étendue. Ils avaient revêtu, en quelque sorte, le scénario d'une forme nouvelle.

Au contraire, dans l'espèce soumise en 1908 au Tribunal civil de la Seine le scénario des pièces de Courteline et de Pierre Wolff se retrouvait dans les projections cinématographiques, dépouillé de tous les développements originaux qu'il comportait dans ces pièces, et sans en avoir reçu de nouveaux. Ou tout au moins

les développements qu'il comportait dans les projections cinématographiques étaient si courts, si sommaires, si grossiers, comme disait le Tribunal, que c'était en réalité le scénario tout sec et tout nu que l'on y retrouvait.

Mais cette particularité ne nous paraît pas de nature à justifier le changement d'opinion du Tribunal.

Si l'on admet, en effet, que le scénario en lui-même, dépouillé des développements originaux dont le premier auteur l'a revêtu, n'est pas soumis au droit exclusif de ce dernier, la solution doit toujours être la même dès qu'il est constaté que l'emprunt ne porte que sur le scénario. Peu importe qu'à l'aide de développements nouveaux et importants, on en ait fait une pièce nouvelle, ou qu'au contraire, à défaut de développements nouveaux venant remplacer ceux qui ont disparu, le second ouvrage ne contienne que le scénario du premier.

Cependant, pourrait-on dire, le second ouvrage est alors entièrement ou principalement formé de ce qu'il emprunte au premier.

Qu'importe, si ce qu'il a emprunté est précisément l'élément qui échappe au droit privatif de l'auteur.

S'il est licite de reprendre l'idée maîtresse ou la donnée générale d'une œuvre, fut-ce pour la revêtir d'une forme nouvelle, c'est qu'en la traitant dans son œuvre le premier auteur n'a pas acquis sur elle un droit privatif. Il doit donc être également licite de la re-

prendre pour la présenter sous sa forme banale, sans l'accompagner d'aucun développement nouveau.

Dans l'une comme dans l'autre hypothèse, la raison de décider ainsi est la même :

Le scénario, dépouillé des développements originaux qu'il avait reçus, est impuissant à donner la perception de l'œuvre dont il forme, peut-on dire, le squelette. Pour reprendre les termes de l'arrêt de la Cour de Besançon, le scénario tout nu « ne traduit pas la pensée de l'artiste et ne rappelle en aucune façon son exécution ».

Il ne peut donc tenir lieu de l'œuvre elle-même, et personne ne sera dispensé de lire le roman ou d'aller voir la pièce parce qu'il en connaît le scénario ou la donnée générale.

Nous ne faisons qu'appliquer ici la règle que nous avons posée au début de cette étude : Toute question de contrefaçon se ramène à une question de concurrence.

L'important n'est donc pas de savoir si telle ou telle chose a été empruntée à l'œuvre d'autrui, mais si cet emprunt porte préjudice à l'auteur et nuit au débit de son œuvre.

C'est ainsi que, déjà en 1812, l'Avocat Général Daniels précisait le rôle des Tribunaux en cette matière (1).

(1) Conclus. de l'Av. Gén. Daniels sous Cass., 3 juillet 1812. Rép. Merlin, v^o plagiat, p. 330.

C'est ce principe qui a inspiré et l'arrêt de la Cour de Besançon et les divers jugements du Tribunal de la Seine que nous avons rapportés au cours de ce chapitre. Et c'est ce même principe que la Cour de Paris a consacré en infirmant le jugement du Tribunal de la Seine du 7 juillet 1908 qui lui avait été déféré.

Voici, en effet, les principaux considérants de cet arrêt (1).

« Considérant que la forme dont Moineaux a revêtu
« l'idée souvent exploitée avant lui est restée en dehors
« de la pantomime *Ta femme nous trompe*.

« Que l'originalité très vivace de « Boubouroche » se
« trouve dans l'analyse du caractère de la victime de
« l'incident; que cette étude psychologique occupe
« tout le premier acte, spécialement dans les critiques
« de Potasse, et se continue dans la majeure partie du
« second, par des dialogues finement conduits avant et
« après la découverte de la trahison ;

« Que ces circonstances n'ont pu être reproduites par
« un machinisme muet et que dès lors n'est resté que
« le sujet, qui vient d'être caractérisé, sans la manière
« personnelle dont il a été traité dans Boubouroche ;

« Qu'en conséquence, il n'y a pas contrefaçon en
« l'espèce. »

Le pourvoi formé contre cet arrêt a été rejeté par la Cour de cassation (2).

(1) Paris, 12 mai 1909, Dall. 1910, II, 81.

(2) Cass. Req., 27 juin 1910. *Gaz. Pal.*, 14-15 juillet 1910.

« Attendu — dit la Cour — que si le droit de propriété d'un auteur s'étend à la reproduction de ses œuvres par un procédé mécanique, notamment au moyen du cinématographe, il faut tout au moins que par le choix du sujet, la composition et le développement des scènes, l'œuvre représentée puisse être considérée comme une contrefaçon de l'œuvre originale. »

Et l'arrêt constate que, par une appréciation de faits qu'il n'appartient pas à la Cour de cassation de contrôler, la Cour de Paris a pu, des dissemblances qu'elle relevait dans l'agencement général et dans la forme des deux pièces, conclure que la pantomime n'était pas une contrefaçon de la comédie.

De la part de la Cour de Paris, qui n'est pas suspecte en matière littéraire, d'une trop large tolérance, et qui s'est maintes fois affirmée plus protectrice que le Tribunal de la Seine, une telle décision n'est pas sans valeur.

Elle a cependant été l'objet des plus vives critiques et l'on a été jusqu'à dire tout net que son arrêt était un déni de justice.

Au Congrès de l'Association Littéraire et Artistique de Copenhague, M. Maillard, dans la séance du 25 juin 1909, déclarait que cet arrêt, si l'on en déduit les conséquences logiques, aurait pour effet de priver les auteurs dramatiques de toute défense contre l'exploitation cinématographique de leurs œuvres, puisque

le cinématographe n'empruntera jamais à l'œuvre dramatique que son scénario et non la forme littéraire ou le développement que l'auteur lui avait donné (1).

Cette critique nous paraît sans portée et d'abord, l'arrêt de la Cour de Paris n'avait pas lieu, comme le disait M. Maillard, « de surprendre désagréablement « ceux qui s'intéressent à la protection du droit d'auteur ».

En effet, la Cour de Paris n'a innové en rien : elle n'a fait qu'appliquer, après bien d'autres décisions, des principes depuis longtemps admis par la doctrine et par la jurisprudence. Son arrêt ne contient rien qui ne soit déjà dans les diverses décisions que nous avons rapportées au début de ce chapitre.

D'autre part, il n'est pas exact de dire que l'arrêt laisse les auteurs sans défense contre l'exploitation cinématographique de leurs œuvres.

C'est seulement l'utilisation du scénario ou de la donnée générale de leurs œuvres dans des projections cinématographiques que la Cour de Paris a refusé de condamner, comme les décisions précédentes avaient refusé de condamner l'utilisation, pour composer une pièce de théâtre, d'un scénario déjà traité.

Peut-on dire que dans ce cas il y a exploitation de l'œuvre de l'auteur ?

(1) *Bulletin de l'Association littéraire et artistique internationale*, octobre 1909, p. 89.

Nullement, puisque l'œuvre de l'auteur, ou plutôt ce qui, dans son œuvre, est réservé à son exploitation; c'est seulement la forme originale sous laquelle il a traité son sujet, et que cette forme reste en dehors de la pantomime cinématographique.

Faire connaître le scénario d'une pièce de théâtre ou la donnée générale d'un roman, ce n'est pas faire connaître la forme personnelle sous laquelle ce scénario ou cette donnée ont été traités dans le roman ou dans la pièce.

On peut rapprocher cette situation de celle qu'a tranchée le jugement du Tribunal de Montpellier relatif à une analyse de livret.

« Il est puéril de soutenir, disait le Tribunal, qu'un « article de quelques lignes peut tenir lieu du livret « tout entier à celui qui veut connaître la pièce. »

Ne peut-on reprendre ici, presque mot pour mot, cette formule, et dire qu'il est puéril de soutenir que les quelques scènes d'une pantomime, qui se déroulent en dix minutes au plus, peuvent donner au spectateur une perception suffisante de l'œuvre, pour le dispenser de lire le roman ou d'aller voir jouer la pièce ?

Il est bien certain que la publication du scénario n'enlève à l'auteur ni un lecteur ni un spectateur. Elle ne fait aucune concurrence au début de son œuvre.

Il manque donc la condition essentielle pour qu'elle puisse constituer une contrefaçon.

Dans le texte adopté par la Conférence de revision de Berlin en 1908, qui a consacré un article spécial aux projections cinématographiques, la question des reproductions cinématographiques d'œuvres littéraires ou artistiques est réglée dans l'alinéa I de l'article 14.

« Les auteurs d'œuvres littéraires, artistiques ou scientifiques ont le droit exclusif d'autoriser la reproduction et la représentation publique de leurs œuvres par le cinématographe. »

Lors donc que les projections cinématographiques constituent une reproduction de l'œuvre d'un auteur elles sont soumises à son droit exclusif.

Mais le texte n'indique pas dans quel cas les projections cinématographiques devront être considérées comme une reproduction de l'œuvre de l'auteur.

Dans son rapport, M. Renault renvoyait sur ce point aux règles fixées par l'article 12, relatif aux « appropriations indirectes d'un ouvrage », interdites « lorsqu'elles ne sont que la reproduction de cet ouvrage, dans la même forme ou sous une autre forme, avec des changements, additions ou retranchements, non essentiels et sans présenter le caractère d'une nouvelle œuvre originale ».

Pour faire l'application de l'article 14, alinéa I, les Tribunaux devront donc toujours rechercher si les projections cinématographiques constituent une appropriation indirecte de l'ouvrage, dans les termes définis par l'article 12.

C'est en faisant cette recherche dans l'espèce qui lui était soumise que la Cour de Paris a pu voir, dans le retranchement de tous les développements originaux donnés par l'auteur au scénario, un changement assez important et assez essentiel pour faire écarter l'idée de contrefaçon.

Aussi, les partisans d'une opinion plus restrictive ont souhaité que cette liberté d'appréciation des Tribunaux fût limitée : le Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale a, dans sa session de Copenhague, émis le vœu suivant :

« Le Congrès, prenant connaissance avec chagrin
« d'un arrêt de la Cour de Paris, estime qu'en matière
« littéraire le droit de l'auteur porte non seulement sur
« la forme littéraire, mais aussi sur le plan du scénario.

« En conséquence, prendre ce plan ou scénario pour
« l'exploiter sous une forme nouvelle, et notamment
« sous la forme cinématographique, est une atteinte
« portée au droit exclusif de l'auteur. L'alinéa I de l'article 14 doit être compris dans ce sens (1). »

Sur la première partie de ce vœu, nous ne pouvons que répéter ce que nous avons déclaré maintes fois :

Le droit d'auteur est un monopole d'exploitation : il ne peut donc trouver son application que là où une concurrence peut être suscitée à l'auteur.

(1) *Bulletin de l'Association littéraire et artistique internationale*. Octobre 1909, p. 97.

Or, le scénario en lui-même, dépouillé de tous les développements originaux que lui avait donnés l'auteur, est impuissant à donner la perception de l'œuvre et ne peut, par conséquent, créer aucune concurrence à l'auteur.

Nos précédentes explications ont suffisamment éclairci ce point ; mais il est intéressant d'insister sur les conséquences du principe que le Congrès voudrait voir adopter.

Ces conséquences, on a pris soin de les préciser dans la seconde partie du vœu :

« Prendre le scénario ou le plan d'une œuvre pour
« l'exploiter sous une forme nouvelle est une atteinte
« portée au droit exclusif de l'auteur. »

Cette conséquence, qui n'est, en effet, que l'application logique du principe posé par le Congrès et à laquelle on se trouve nécessairement amené dès que l'on admet ce principe, serait, on peut le dire, la fin de la littérature et de l'art dramatique.

On sait, en effet, combien il est facile, à ne considérer que la donnée générale, le scénario de deux pièces, et en écartant tous les autres éléments qui font l'individualité propre de chacune, de démontrer la similitude de deux œuvres, fussent-elles en réalité bien différentes.

Sardou a peut-être donné le meilleur exemple qu'on ait jamais trouvé du danger de cette façon de raisonner :

Dans la brochure qu'il avait écrite pour se défendre à propos du procès que lui avait intenté Mario Uchard (1), il s'était amusé à démontrer, et par un parallèle rigoureusement exact, qu'à raisonner comme le faisait son adversaire, le *Barbier de Séville* devait être considéré comme une contrefaçon de l'*Ecole des Femmes*.

Le principe posé par le Congrès de Copenhague aboutirait donc à monopoliser un sujet au profit de l'auteur qui l'aurait une fois traité dans son ouvrage. Et désormais il serait interdit à tout autre qu'à lui de le traiter à nouveau sans son autorisation.

C'est dire que la littérature se trouverait ainsi frappée d'une irrémédiable stérilité.

Le principe que le Congrès de Copenhague souhaite de voir adopter aurait donc pour l'art les plus fâcheuses conséquences, sans présenter pour les auteurs une réelle utilité, puisque la concurrence contre laquelle on veut les protéger n'existe pas.

Mais il faut aller plus loin, et l'on peut affirmer que la règle protectrice, ainsi créée en faveur des auteurs, se retournerait en réalité contre eux.

Si, en effet, le scénario, en lui-même et à lui seul, peut être l'objet du droit d'auteur, on ne peut refuser ce droit à celui qui n'aura composé qu'un scénario sans lui donner aucun développement; lui seul pourra exploiter ce scénario, sous quelque forme que ce soit. Nul

(1) *Supra*, p. 78.

écrivain, nul dramaturge ne pourra désormais en faire le sujet d'un roman ou d'un drame. Si originaux et de quelque valeur que soient les développements qu'ils pourraient composer sur ce canevas grossier, leur œuvre ne serait pas moins une adaptation du scénario et il leur faudrait compter avec l'auteur du scénario et lui abandonner une part de leurs bénéfices.

Le vœu du Congrès de Copenhague aboutirait donc à créer au profit de l'auteur d'un scénario, un monopole, non seulement sur ce scénario, mais sur tous les développements dont il est susceptible, bien qu'il ne les ait jamais réalisés et peut-être même conçus.

Ainsi, à ne prendre comme exemple que l'espèce soumise au Tribunal de la Seine en 1854 (1) le nouvelliste qui aurait publié dans un journal une nouvelle de quarante lignes pourrait barrer la route à tous écrivains qui voudraient sur la donnée de l'anecdote composer un roman ou une pièce de théâtre, et réclamer (ce que le Tribunal n'a pas admis en 1854) le partage des produits de leur œuvre aux auteurs qui auraient, par la forme, ajouté à la donnée toute la valeur que l'art ou le talent peuvent lui prêter.

Il n'est pas même déraisonnable de penser que beaucoup se spécialiseraient dans la composition des scénarios sans même prendre la peine de leur donner les développements, restreints pourtant, d'une nouvelle de journal.

(1) *Supra*, p. 85.

Comme il ne s'agirait pas pour eux de composer une œuvre qui puisse être lue ou jouée, ils n'auraient pas besoin du talent de l'écrivain ou de l'auteur dramatique. Il leur suffirait de combiner les divers sentiments qui dirigent les actions humaines, d'indiquer un certain nombre de situations, sans se préoccuper des développements à tirer de ces combinaisons ou de ces situations. Dès que le sujet ainsi esquissé ou grossièrement ébauché se retrouverait dans une œuvre, ils seraient fondés, si l'on admet l'opinion du Congrès de Copenhague, à voir dans cette œuvre un développement, une adaptation de leur sujet.

Les littérateurs et les auteurs dramatiques dont tout le talent consiste précisément à développer une donnée, à modeler le caractère des personnages, à conduire et à dépeindre l'évolution ou le conflit des sentiments qui animent ces personnages, se heurteraient ainsi à chaque pas et en toute matière à un scénario plus ou moins informe, plus ou moins grossier, déjà indiqué en cette matière et avec l'auteur duquel il faudrait traiter.

Adopter le principe préconisé par le Congrès de Copenhague ce serait donc donner aux auteurs de scénarios la possibilité de jouer, dans la littérature et l'art dramatique, le même rôle invisible que jouent, dans l'exploitation des forces hydrauliques naturelles, ceux qu'on a appelés les « barreaux de chutes ».

Comme ces derniers leur but serait de s'assurer un droit exclusif sur une parcelle, sans valeur, non pour

l'exploiter eux-mêmes, mais pour empêcher que tout autre en tire parti sans leur autorisation, autorisation qu'ils feraient sans doute payer fort cher.

Pour protéger mieux les auteurs on n'aboutirait donc qu'à susciter une espèce particulière de parasites littéraires, les « Accapareurs de scénarios ».

Les auteurs de films cinématographiques, contre lesquels le vœu du Congrès est plus particulièrement dirigé, en profiteraient plus qu'ils n'en seraient gênés. Leurs productions ne sont guère, nous l'avons dit, autre chose qu'un scénario, qu'un canevas sur lequel ils brodent des développements fort rudimentaires.

Si l'on admet le principe que le canevas en lui-même n'est l'objet d'aucun droit exclusif, c'est seulement sur les développements sur la forme que la donnée a reçus dans son œuvre que l'auteur pourra exercer les droits que confère la loi de 1793.

La composition d'une scène cinématographique ne pourra donc constituer un obstacle pour le littérateur ou l'auteur dramatique qui voudrait, sur la même donnée, écrire un roman ou composer une pièce : ils n'auront rien à demander à l'auteur du film, dès lors qu'ils ne lui emprunteront pas les développements ou la forme de son œuvre.

Admet-on, au contraire, le principe posé par le Congrès de Copenhague ?

La composition, sur une donnée, du plus simple scénario cinématographique suffira pour interdire à

tous de traiter à nouveau cette donnée. L'œuvre où elle se rencontrerait devrait être considérée comme une contrefaçon, une adaptation, comme « l'exploitation sous une forme différente » des projections cinématographiques.

Il faudrait donc obtenir de l'auteur de celles-ci une autorisation qu'il est libre de refuser et qu'il estimera au prix qui lui conviendra. Et c'est lui donner le moyen de prélever une part aussi importante qu'il le voudra sur des bénéfices dus cependant bien moins à la valeur du scénario qu'il a composé qu'aux développements que l'auteur de l'œuvre nouvelle a conçus et réalisés sur ce scénario.

Pour corriger ce que le principe peut avoir de nuisible dans ces conséquences, on pourrait, il est vrai, songer à donner aux Tribunaux le pouvoir d'autoriser, à défaut d'entente amiable, l'utilisation des scénarios et d'apprécier quelle est, dans les bénéfices que procure une œuvre, la part revenant au scénario pour fixer la rémunération due à l'auteur de celui-ci.

Mais ce serait introduire l'arbitraire dans une matière dont le législateur semble avoir voulu l'exclure avec un soin particulier.

N'est-il pas préférable de s'en tenir au système suivi jusqu'ici :

Pas de droit exclusif sur la donnée ou le scénario ; monopole absolu sur la forme ou les développements qui lui sont donnés.

La simple application de ce principe assure automatiquement à chacun la rémunération de son travail, sans qu'il soit besoin de recourir à aucune mesure exorbitante du droit commun.

Et, d'autre part, nous avons vu que cette règle est suffisamment protectrice ; elle ne laisse pas les auteurs sans défense contre « l'exploitation de leurs œuvres », comme on l'a dit par un abus de mots, mais, au contraire, elle ne laisse place à aucune concurrence véritable qui puisse être faite à leurs œuvres.

Nous ne voyons donc que des inconvénients à substituer à ce principe un principe nouveau, dont les conséquences fâcheuses ne seraient contrebalancées par aucun intérêt réel.

CHAPITRE III

DU DÉPÔT EN MATIÈRE D'ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES

SOMMAIRE

Textes réglementant le dépôt.

Le dépôt en matière d'œuvres photographiques.

Application aux diverses catégories d'œuvres cinématographiques.

La loi, pour certaines œuvres, soumet la conservation et l'exercice du droit d'auteur à l'accomplissement de certaines formalités. Nous voulons parler ici du dépôt, que les auteurs d'œuvres de littérature ou de gravure sont astreints à faire d'un certain nombre d'exemplaires de leur ouvrage, s'ils veulent être admis à en poursuivre les contrefaçons.

Nous n'avons pas à exposer ici l'historique et le but de cette formalité, ni à en rechercher la portée et les effets. Nous nous bornons à indiquer que, dans l'opinion dominante et le plus généralement admise, cette formalité de dépôt constitue une sorte d'impôt prélevé sur les arts, et destinée à enrichir les collections publiques ; que, d'autre part, elle n'est pas constitutive des droits

que la loi accorde à l'auteur (droits qui préexistent à l'accomplissement de cette formalité) mais qu'elle constitue seulement une condition imposée pour l'exercice de ces droits.

La formalité du dépôt est aujourd'hui réglée par les art. 3 et 4 de la loi du 29 juillet 1881, qui dispose :

ART. 3. — Au moment de la publication de tout imprimé, il en sera fait par l'imprimeur... un dépôt de deux exemplaires destinés aux Collections Nationales, etc...

ART. 4. — Les dispositions qui précèdent sont applicables à tous les genres d'imprimés ou de reproductions destinés à être publiés. Toutefois, le dépôt prescrit par l'article précédent sera de trois exemplaires pour les estampes, la musique, et, en général, les reproductions autres que les imprimés.

Cette formalité s'impose-t-elle aux auteurs d'œuvres cinématographiques ?

Tout de suite, nous pouvons l'affirmer d'une façon générale : les œuvres que la loi soumet à cette formalité sont, outre les imprimés, « les estampes et en général les reproductions autres que les imprimés ».

Cette formule générale englobe toutes les gravures et aussi toutes les reproductions obtenues par un procédé analogue à la gravure, comme les photographies, par exemple.

Et, de fait, l'application aux produits de l'art photographique des dispositions légales qui régissent le dépôt

est unanimement admise. Le cliché photographique est assimilé à la planche gravée qui permet d'obtenir ensuite à volonté autant de reproductions que l'on désire.

On pourrait cependant trouver certaines œuvres photographiques qui se rapprochent plus d'un dessin ou d'un tableau que d'une gravure et qui n'auraient pas besoin d'être déposées pour que leur auteur puisse faire valoir ses droits. Nous voulons parler des photographies en couleur. Jusqu'ici, en effet, les photographies en couleur se distinguent des photographies ordinaires en ce que la plaque impressionnée dans l'appareil constitue, non point un négatif, mais un positif : les réactions chimiques font apparaître sur cette plaque l'image telle qu'elle doit être, sans passer par le préliminaire du négatif.

Et cette photographie constitue un exemplaire unique, qu'on ne peut reproduire comme se reproduit une photographie ordinaire à l'aide du cliché. Si l'on veut obtenir plusieurs photographies en couleur d'un même site, par exemple, il faudra impressionner autant de plaques que l'on voudra avoir d'exemplaires, et accomplir pour chacune toute la série des opérations de développement, de fixage, de retouche, en tenant compte des défauts ou des qualités que chacune pourra présenter, mais jamais une seule plaque impressionnée ne pourra donner plus d'une épreuve.

A la différence des photographies ordinaires, les pho-

tographies en couleur constituent donc un original, qui reste forcément unique.

On peut bien, en prenant une seconde vue du même point, avec le même éclairage et le même appareil, obtenir un second original presque identique au premier, mais on ne pourra pas, au moins avec les procédés connus jusqu'à présent, tirer d'un original une ou plusieurs reproductions comme on fait d'un cliché pour une photographie ordinaire.

Cette particularité d'un original unique, non susceptible de servir à en tirer des reproductions, qui a fait écarter par la loi, pour les dessins ou les peintures, la formalité de dépôt, nous paraît devoir commander la même solution pour les photographies en couleur. Il n'est pas à notre connaissance, toutefois, que la question ait été posée jusqu'à ce jour devant les Tribunaux.

Quoi qu'il en soit, cette question ne se pose pas, au moins quant à présent, en matière d'œuvres cinématographiques, car le coloris du film, lorsqu'il existe, est rapporté après coup : ce ne sont pas des photographies en couleur, ce sont des photographies coloriées.

Le principe de l'obligation du dépôt étant admis, sous la réserve que nous venons d'indiquer, pour les produits de l'art photographique, il est naturel d'étendre cette obligation aux produits de l'art cinématographique, qui ne constituent, nous l'avons dit, que des successions de photographies présentées sous une forme particulière.

On peut donc poser en règle générale que les œuvres cinématographiques rentrent dans la catégorie des productions artistiques que la loi soumet à la formalité du dépôt.

Examinons cette règle de plus près, dans son application aux différentes œuvres cinématographiques.

Nous avons eu plus haut l'occasion de distinguer celles-ci en deux grandes catégories :

D'une part, celles qui reproduisent des scènes de la réalité, comme par exemple une cérémonie publique. Dans cette première catégorie nous avons expliqué que l'œuvre s'identifiait avec le film obtenu.

D'autre part, les films cinématographiques qui reproduisent une scène, composée et exécutée spécialement pour la prise de vue, et qui sera ensuite répétée, représentée par la projection du film obtenu. Pour ces dernières l'œuvre véritable, c'est la pantomime. Elle existe en dehors du film qui n'est qu'un mode de l'exprimer et de la traduire.

Les premières relèvent plus spécialement de l'art graphique, tandis que nous avons rangé les secondes dans la catégorie des œuvres dramatiques.

Cette différence dans leur nature entraîne-t-elle une différence dans l'application des règles du dépôt, ou les œuvres des deux catégories y sont-elles indistinctement soumises ?

Pour les œuvres cinématographiques qui ne sont que des reproductions de scènes de la réalité, il ne peut y

avoir de doute ou de difficultés. Elles ne diffèrent des photographies ou des gravures qu'en ce qu'elles reproduisent la succession des épisodes au lieu de n'en reproduire qu'une fraction. Mais elles n'en constituent pas moins des reproductions obtenues par un procédé analogue à la gravure, que la généralité des termes de l'art. 4 de la loi de 1881 soumet à la formalité de dépôt.

La question est plus délicate lorsque le film n'est qu'un mode de reproduction d'une scène, composée et exécutée spécialement pour la prise de vue, et qui constitue l'œuvre véritable.

Ici, en effet, si le mode de reproduction adopté constitue bien quelque chose d'assimilable à une gravure, l'œuvre elle-même en est tout à fait différente, puisqu'il s'agit d'une œuvre dramatique.

Ces sortes d'ouvrages, nous avons eu l'occasion de l'indiquer plus haut, sont susceptibles, comme tous les ouvrages littéraires, d'une double publication : la publication par l'édition du texte de l'ouvrage ; et la publication par la représentation de l'ouvrage à la scène.

Or, il est de principe que, lorsqu'un ouvrage dramatique est publié seulement par la représentation, il échappe à l'obligation du dépôt (1). En effet, dit-on, il faut quelque chose que l'on puisse déposer. Or, on ne

(1) Paris, 11 janvier 1828, *Gaz. Trib.*, 15 janvier. Trib. Comm. Rouen 12 novembre 1875, A. P. I., 1887, 211.

peut évidemment songer à déposer les paroles ou le jeu des acteurs.

Ne pourrait-on, dans l'hypothèse qui nous occupe, assimiler l'œuvre cinématographique à une œuvre dramatique qui serait représentée sans que le texte en soit imprimé et édité ?

Nous ne le pensons pas :

Le film, sur lequel est fixé le jeu des acteurs, constitue en effet un véritable livret en langage mimé de la pantomime représentée. La confection de ce film peut donc être assimilée à l'impression du texte de la pièce. C'est bien en effet le texte de la pantomime qui se trouve imprimé, dans un langage particulier, et avec les signes particuliers qui composent ce langage.

Si les œuvres dramatiques échappent à la formalité du dépôt, c'est à la condition de rester à l'état de manuscrit et de n'être que représentées. Du jour où elles sont reproduites, soit par l'impression, soit par un procédé analogue à l'impression, comme c'est le cas pour la photographie des signes qui constituent le langage mimé, l'œuvre est publiée dans le sens étroit du mot, et la règle du dépôt doit recevoir son application.

L'impossibilité matérielle d'effectuer le dépôt disparaît d'ailleurs puisque le livret mimé peut être, sous forme de film, déposé aussi facilement que l'exemplaire d'un volume.

Qu'il s'agisse d'œuvres cinématographiques de l'une

ou de l'autre catégorie, il faut donc admettre qu'elles sont toujours assujetties au dépôt.

L'étude des formalités du dépôt dans leur application aux œuvres cinématographiques fait naître une dernière question.

On a vu plus haut que les formalités ne sont pas identiques pour les imprimés, visés dans l'art. 3, et pour les reproductions autres que les imprimés, visées dans l'art. 4.

Pour les premiers, le nombre d'exemplaires à déposer est fixé à deux. Pour les secondes, il est fixé à trois.

Laquelle de ces deux dispositions doit s'appliquer aux œuvres cinématographiques ?

En ce qui concerne tout d'abord les œuvres cinématographiques de la première catégorie, celles qui constituent la simple reproduction d'une scène de la réalité, il ne peut y avoir de difficultés.

Par leur objet aussi bien que par leur forme, ce ne sont pas autre chose que des sortes de gravures ou d'estampes.

Il faut donc les traiter comme telles et les soumettre au dépôt en triple exemplaire.

En est-il de même pour les œuvres de la seconde catégorie, celles qui constituent la reproduction d'une pantomime composée pour la prise de vue ?

A ne considérer que leur forme, elles ne diffèrent en rien des œuvres de la première catégorie. Ce sont bien encore des sortes de gravures ou d'estampes.

Mais leur nature intrinsèque est bien différente, puisque, au lieu d'une photographie qui constitue en elle-même toute l'œuvre, nous nous trouvons en présence de photographies qui ne sont que l'expression ou la reproduction d'une œuvre dramatique : ou, pour reprendre la comparaison que nous avons adoptée jusqu'ici, en présence du livret mimé d'une œuvre dramatique.

Ne semble-t-il pas naturel de soumettre cette seconde catégorie d'œuvres dramatiques aux mêmes formalités que les œuvres littéraires dont elles se rapprochent le plus, c'est-à-dire les livrets d'opéras, de ballets ou de pantomimes, et de n'exiger, pour les unes comme pour les autres, que le dépôt en double exemplaire ?

Nous serions pour notre part assez disposés à admettre cette solution. Mais elle ne nous paraît pas compatible avec les termes de la loi de 1881 qui régit la matière.

Dans la classification qu'elle établit des œuvres soumises à la formalité du dépôt, cette loi laisse de côté la nature intrinsèque des ouvrages et s'attache uniquement à leur forme.

Dans une catégorie, elle range les imprimés (art. 3).

Dans une seconde, elle range toutes les reproductions autres que les imprimés (art. 4).

L'impression ne peut traduire que le langage écrit. Le langage mimé, dans lequel les films cinématographiques sont composés, ne peut être reproduit par les procédés de l'impression.

Et de fait, si par leur nature les films sont l'équivalent et comme la traduction d'un livret imprimé, dans leur forme, il est impossible de les ranger parmi les imprimés et ils devront plutôt être assimilés à des gravures.

Nous déciderons donc que toutes les œuvres cinématographiques, de quelque catégorie qu'elles soient, doivent être déposées en triple exemplaire:

Lu : Le Président,
Ch. LYON-CAEN.

Vu, le doyen,
P. CAUWÈS.

Vu et permis d'imprimer,
le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

Pour le Vice-Recteur,
l'Inspecteur de l'Académie,

ISTRIA.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION. — Généralités sur le droit d'auteur	1
Sa nature juridique. Son étendue. Définition de la contrefaçon	1
Division	18
CHAPITRE PREMIER. — De la protection accordée aux œuvres cinématographiques	21
CHAPITRE II. — De la contrefaçon par le cinématographe. .	67
CHAPITRE III. — Du dépôt en matière d'œuvres cinématogra- phiques	116

SAINT-AMAND (CHER). — IMPRIMERIE BUSSIÈRE.
